أحمد رجب شلتوت

رشفات من النهر

قراءات

الكتاب: رشفات من النهر (قراءات)

الكاتب: أحمد رجب شلتوت

الطبعة: ٢٠١٩

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

شلتوت ، رجب، أحمد
رشفات من النهر.. قراءات / أحمد رجب شلتوت
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٤٨ ص، ١٨ سم.
الترقيم الدولى: ٣ – ٨٩٠ – ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع ٢٥٥٠٣ / ٢٠١٨

رشفات من النهر
قراءات

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

إهداء

إلى شريفة

قلب يسع الكون

مقدمة

أول كتاب وقع في يدي بعدما استطعت القراءة كان "بساط الريح" لكامل كيلاني، ولك أن تدرك أي تأثير يتركه بساط الريح في نفس طفل معاق مربوط بالأرض، كان الكتاب نفسه بالنسبة لي بساط ريح شدني لعوالم الكتب منذ طفولتي.

والحقيقة أن الكتب لم تسهم فقط في تشكيل حياتي بل كانت هي الحياة نفسها، ولدت في بيت عائلة قروية نزح أغلب أبنائها إلى القاهرة، لم يكن بالبيت إلا أربعة سواى، جدي لأمي (رجل خمسيني أنهكه الربو فغير من عمله وجعل من إحدى الغرف دكانا) وجدتي لأمي، أمي (كانت طفلة ولدتني يوم عيد ميلادها ال١٥) و أبي _ إبن عمها _(كان جنديا في غزة قبل ٦٧، وفي السويس بعدها فلم أكن أراه إلا أياما كل عدة أسابيع). جدي كان يخرج بي للدكان، يضعني فوق البنك فأنشغل بكلامه وكلام من يرافقونه، ولما أضيق بصمتي أنطق طالبا أن ينزلني فيضعنى بين ربطات كتب يكومها في جانب الدكان، يفكها كلما احتاج ليصنع منها قراطيس أو لفافات لما يبيع، اعتدت التقليب فيها متوقفا عند الصور إن كانت هناك صور.

أبي كان يمنحني أجازاته، يحضر لي من "باب الحديد" كتبا لتعليم المطالعة وكراسات وأقلام رصاص.. كانت تلك هداياه في كل الأجازات،

يقضي أجازاته في تعليمي القراءة، فأجدها قبل أن أدخل المدرسة، فلما تمكنت من القراءة أحضر لى قصصا ، فتجاوزت علاقتي بالكتب مرحلة مشاهدة الصور، وسمح لي جدي بأن اصطحب ما يروق لي من كتب إلى داخل البيت لأنقذه من التمزيق و "القرطسة". لم يكن إلا الكتاب أنيسا، قصص إشتراها أبي لي (كتب كامل كيلاني وأولها بساط الريح) أو لنفسه (أرسين لوبين وشرلوك هولمز)، أضيفها إلى ما أنقله من الدكان، أضمها معا في كرتونة فلما تمتلىء أحضر أخرى فارغة، وأعيد توزيع الكتب ورصها في الكراتين، و هكذا تشكلت عشوائيا مكتبتي الأولى.

وكانت مرات الذهاب المتكررة إلى المستشفى الذي كنت أقصده للعلاج الطبيعي عقب العمليات الجراحية فرصة للحصول على كتب جديدة ، أختارها وأفض غلافها، وأقضي معها أياما قبل أن تستقر في إقامتها داخل كرتونة، ولما دخلت الجامعة وسكنت بالمدينة الجامعية كان من حسن حظي أن بائع الجرائد بها – كانوا يلقبونه بالكابتن – مد "فرشة كبيرة" للكتب المستعملة، كنت أتردد علي الكابتن يوميا للحصول على صحف الصباح قبل خروجي إلى المحاضرات، وبعد العودة أقضي معه بعض الوقت للتقليب في الكتب المعروضة واختيار ما يطلب صحبتي في غرفتي القريبة، توطدت علاقتي بالكابتن فأصبحت أحصل على الكتب بالأجل وأستبدل بعضها ، وبعته أيضا كتبا كثيرة من التي كانت تملأ الكراتين في غرفتي الأخرى ببيت العائلة.

****

كنت أقضي أغلب أيام الإجازات بصحبة كراتين الكتب، أعيد ترتيب الكتب بها واختار ما أعيد قراءته، فلم أكن أضم لها في الأصل إلا كتابا قرأته، وكانت ذاكرتي قوية بالدرجة التي مكنتني من معرفة محتويات كل كرتونة من الكتب، بل وأجدني متذكرا ليس فقط لمحتوى الكتاب بل ليوم حصولي عليه، ومن أي مكان اشتريته، وهكذا ارتبطت حياتي بالكتب، التي لم تشغل فراغي فحسب بل شكلت عقلي ووجداني، وأصبحت صنو ذكرياتي وأحداث أيامي، حتى حينما يضيق صدري وتعاف نفسي القراءة لا أجد متنفسا إلا بين كراتين الكتب، فأفتحها وأعيد التقليب والرص دون ملل، وكنت أدعو الحجرة الملأى بالكراتين مكتبة، مبررا بأن الاسم مشتق من الكتب، ولو كان مشتقا من الأرفف الخشبية لأسموها مخشبة.

****

بعدما تزوجت وأصبحت لي شقة وليس مجرد غرفة، واحتوت الشقة على مخشبة ودواليب لكنها لم تتسع إلا للقليل من محتويات الكراتين، وكم كان ألمي عظيما حينما اضطررت لإخلاء الغرفة، فاضطررت لبيع ما يقرب من ثلثي محتويات الكراتين، أتى البائع بسيارة لنقل ربطات الكتب، بدت لي كسيارة نقل الموتى، انطلقت بنعش حبيب، فعدت للحجرة التي أصبحت شاغرة، لم يكن بها إلا غلاف رواية "أمسيات قرب قرية ديكانكا" طبعة روايات الهلال، بقيت فيها سويعة حتى استطعت مداراة حزني ثم أغلقتها خلفي ومضيت قاصدا شقتي، لائذا بما نقلته إليها من كتب،

فبدت لي المكتبة – رغم قلة عدد الكتب بها نسبيا– كنهر كان لابد أن أنزل إليه لأغتسل من أساي، وأرشف منه رشفات تبل صداي، وهو نهر لا يفقد تجدده ولا تأثيره على روحي، كل يوم ألوذ به بعد الرجوع من مكان وظيفتي، فأقضي فيه بقية يومي ويمنحني هو زادا أواصل به حياتي. وفي الصفحات التالية أعرض لبعض ما ارتشفت من النهر، فلعلها تبل صدى قارئها وتدعوه للنزول إلى النهر.

أحمد رجب شلتوت

التأرجح على الهاوية

العام الأخير من حياة دوستويفسكي"

يرى باختين أن دوستويفسكي أحدث ثورة داخل الفن الروائي، حين منح شخصيات رواياته حرية رسم مصائرهم بأنفسهم، وربما كان الروائي الأشهر منح شخصياته حقا تمناه لكل مواطنيه، فقد رصدت أعماله المرحلة التي انطلقت فيها شرارة الثورة في أعماق المجتمع الروسي وإن كان السطح بدا ثابتا دون أية تغييرات، لكن دوستويفسكي وبقدرة فذة على التنبؤ استشرف روح الثورة في رواياته، وكان طوال عامه الأخير يردد في أحاديثه ومقالاته أن "روسيا تقف عند خط الختام متأرجحة على الهاوية"، وعن هذا العام أصدر الناقد و الأكاديمي الروسي المتخصص في أدب دوستويفسكي "إيجور فولجين" كتابه "التأرجح على الهاوية: العام الأخير من حياة دوستويفسكي"، وقد كرسه لدراسة علاقة دوستويفسكي بعالم الثورة الروسية، مركزا على المرحلة الختامية منها، فدوستويفسكي " لم يكن شاهدا متفرجا على هذه الدراما، بل أصبح طرفا فيها، وبطلا من أبطالها إلى حد ما". فادراكه لتردي الأوضاع لم يدفعه لنوبات من الكآبة بل أرغمه على توخي الحل، لذا بدا للكاتب " متفائل تاريخي يراهن كليا على المستقبل".

تغيير القناعات :

والكتاب الذي ترجمه العراقي موفق الدليمي، والصادر حديثاً عن دار "الأهلية للنشر والتوزيع" في الأردن، يستعيد التحوّلات الأساسية التي شهدتها سيرة الروائي منذ أن أصدر أول أعماله "المساكين"، و قد انضمّ بعدها إلى "جمعية بتراشيفسكي" السرية التي تبنّت رؤية ثورية للإصلاح، وبسببها تم القبض عليه عام ١٨٤٩ وحكم عليه بالسجن لمدة أربع سنوات في سيبيريا ثم بالخدمة جندياً، وهناك في المعتقل يجد متسعا من الوقت للتذكر والتأمل فيعيد النظر في كل قناعاته، ورغم أن تلك القناعات المعدلة أو البديلة تسربت إلي ثنايا رواياته إلا أنه تحدث عنها تفصيليا في كتابه " يوميات كاتب" الذي ضم مقالاته الأخيرة، وقد نشر مقاله الأخير يوم وفاته، وفيه قال" إن الخطأ الرئيسي للمثقفين الروس هو أنهم ينكرون تأصل الكنيسة في الشعب الروسي، وأوضح أنه لايقصد بالكنيسة المباني ولا الرعية بل الاشتراكية الروسية باعتبارها كنيسة كونية، وهي حالة أخلاقية تتحقق عندما يتصرف الجميع وفق ما تمليه عليهم ضمائرهم"، وكانت نفس الفكرة قد راودته سابقا فكتب في مقال سابق "الكنيسة هي الناس كافة" أي انها ليست مؤسسة منفصلة عن الناس ومتسلطة عليهم، بل هي دائرة روحية تطابقهم تماما".

هذا المفهوم شديد الخصوصية ظل يلح عليه مرتبطا بهاجس الموت ربما بفعل تأثير نوبات الصرع المتوالية، لكنه لم يكن ذاتيا بل جاء معبرا عن رؤاه المتغيرة للناس ولقضاياهم و للكون بأسره، مما اقتضى مقارنات دائمة

بين كتابات دوستويفسكي وأحداث سيرته، وهو الذي ظل تحرر من الانضواء تحت لواء جماعة أو داخل حدود أيديولوجية ضيقة، لذا غير قناعاته الثورية لكنه ظل يحمل النظام القيصري مسئولية المظالم الاجتماعية، فقد أدان الحكومة الروسية كما أدان العنف الثوري، فالحكومة الروسية في رأيه تمثل الرجعية وهي والثورة تنبعان من منبع مشترك هو " الانقطاع المزمن عن الشعب" ، ما ترتّب عليه الاحتراب الدائر بينهما، والذي لن يفضي إلى شيء، لأنه لا يستأصل "جذر الشر". لذلك كان يرفض التفجيرات ويرفض كذلك العقوبة التي تنزلها السلطة بمرتكبيها حين تقبض عليهم، حيث رأى أن "القيصر ليس بقوة خارجية بالنسبة إلى الشعب، القيصر تجسيد له ولمجمل أفكاره وآماله ومعتقداته"، ولو كان الأمر كذلك لما أمر القيصر باقتياد الثوّار إلى السجن أو إلى المقصلة، كانت تلك معضله لكن دوستويفسكي وبحسب الكتاب " كان يضمر لها حلها الخاص"، يتمثل هذا الحل الحالم في العفو عن الثوار مع مطالبتهم بعدم العودة لهذا المسلك، فقد رأى أن ممارسات الحكومة تدفع للثورة، أي تلجىء الثوار للعنف، وكان يستبصر ما وراء ذلك فاتخذ موقفا عبر عنه "إيجور فولجين" بقوله "كان يخشى الثورة المضادّة بقدر خشيته من الثورة"، وهو الموقف الذي صورته بعض أحداث رواية "الإخوة كارامازوف".

ملابسات الموت

مع حلول عام ١٨٨١ هدأت اضطرابات الفلاحين وتوقفت عمليات الإغتيال وتحدثت الصحافة الروسية عن اصلاحات قادمة، وكتب دوستويفسكي في " يوميات كاتب" مقالا عن تحالف القيصر والشعب، لكنه لم يقتنع أن مثل هذا التحالف يمكن أن يتحقق لمجرد إحداث اصلاحات اقتصادية، فإذا كان القيصر هو الأب والشعب ابناؤه فإن صلة القربي تلك لا يعززها المال، بل تقوم على أسس أخلاقية مغايرة تماما"، وكتب في عدد من يومياته عما أسماه " إنعاش الجذور" فالاصلاحات الاقتصادية وتخفيض الضرائب مجرد مسكنات "لا تخرج الأمة من المأزق" فالتدابير الإدارية تضع العربة أمام الحصان، ورأى أن النهوض الاقتصادي لن يتحقق إلا " بتحسين المناخ المعنوي" فانعدام "الطمأنينة الروحية يعنى انعدام أية طمأنينة أخرى". لذا طالب دوستويفسكي بالحرية التامة للصحافة مع الغاء أية اجراءات إدارية أو قضائية تحد من حرية التعبير. في تلك الفترة يعكف الروائي علي وضع اللمسات الأخيرة لرواية "الإخوة كارامازوف"، ويختار من بين مقالاته لينشرها في الجزء الأول من كتاب "يوميات كاتب"، ثم يكتب فجأة عن استشعاره دنو أجله، فكيف يستشعر الموت وهو يخطط مع زوجته "آنا جريجوريفنا" لشراء ضيعة في موسكو من دخل الكتابين، يقول لها " سنمكث هناك حتى قدوم الخريف ثم نعود إلى هنا، لسوف تتحسن صحتك وصحة الأولاد"، فكيف يكتب بعد خمسة أيام من اعلان خطته المستقبلية تلك "أيامي معدودة"، بعدها تحكي زوجته عن حادث صغير وقع مساء ٢٥ديسمبر، حيث وقع حامل ريشة الكتابة

وتدحرج تحت منضدة الكتب، فأزاحها دوستويفسكي ليستعيد الحامل، وبذل مجهودا كبيرا نظرا لثقل المنضدة مما أصابه بنزيف أخبر به زوجته صباح اليوم التالي، وهو اليوم الذي شهد شجارا بين فيودور وشقيقه، مما ادى إلى معاودة النزيف من الحلق، وكان غزيرا لدرجة أنه فقد الوعي، تلك رواية الزوجة لكن الفصل الثاني عشر يحكي عن رواية أخرى لملابسات الموت فيتحدث عن إقامة ألكسندر بارانيكوف العضو بمنظمة "إرادة الشعب" السرية والمطارد من السلطات، في الشقة المقابلة لشقة دوستويفسكي، وكان يجهز خطة لاغتيال القيصر، وتمكّن الأمن من رصد أعضاء المنظمة ومعرفة أماكن اختبائهم. وبدأت عمليات القبض عليهم في السادس والعشرين من ديسمبر ١٨٨١، لكن بارنيكوف استطاع الهرب، وفي تلك الأثناء يُصاب دوستويفسكي بنزيف حاد وغامضٍ يؤدي لوفاته بعد أيام معدودة، حيث تشير بعض الأدلة التي حاولت زوجته إغفالها في مذكراتها بسبب موقفها المؤيد للنظام، إلى أنه نقل في تلك الليلة أشياء ثقيلة من شقة جاره ، وأخفاها وهذا المجهود لم تحتمله صحته مما أدى إلى موته.

يرجح الكاتب الرواية الثانية ويختتم كتابه بفصل عن مراسم دفن دوستويفسكي كفعل سياسي، فقد كانت الجنازة الأكبر في تاريخ روسيا القيصرية، ثلاثون ألفاً من رجال الحكم والكنيسة ومعارضيهم ومن أفراد الشعب العاديين الذين صور الراحل نماذج منهم في كتاباته، التقوا جميعا معا خلف نعش الرجل الذي نادى بتجمعهم كشرط للخروج من المأزق، وبحسب الكتاب: "لقد اختتم هذا الموكب عصرا كاملا.. غير أن تشييع

دوستويفسكي كان موجها بقدر أكبر نحو المستقبل، فقد أعرب عشرات الألوف من البشر عن آيات الاحترام والحب لمن كان يدعو إلى تجددهم أخلاقيا، كخطوة أولى نحو تغيير نظام الحياة العام".

رواية وثائقية تحكيها رسائل ديستويفسكي

يجمل الناقد الفرنسي " جاك كاتو" الفروق بين عالمي أديبي روسيا الكبيرين" تولستوي" و " ديستويفسكي"، في أن "تولستوي" كان يصالح الإنسان و الكون حتى في أحلك الظروف، إذ كان يميل إلى "بث أضواء التفاؤل من حين الى آخر ولا يترك الإنسان وحيدا في مواجهة قدره ومصيره". بينما "دوستويفسكي" كان يميل إلى تفكيك الإنسان وإعادة تركيبه على هواه، و"يتركه في أغلب الأحيان عرضة للرعب واليأس والمواقف الحدية المتطرفة". ولذلك كثرت في رواياته الشخصيات الإشكالية كالمجانين، والمجرمين، والعدميين اليائسين.

وربما كان " جاك كاتو" في ذلك متأثرا بأندريه جيد حينما قال " هو، لا تولستوي من ينبغي ذكره إلى جانب إبسن ونيتشه، وقد لا يكون ديستويفسكي في مستواهما فحسب بل ربما كان أعظم شأنا منهما"، وذلك في مقدمة كتابه عن ديستويفسكي، والذي حاول في فصله الأول رسم صورة للأديب الروسي منطلقا من من قراءة مراسلاته التي صدرت مترجمة في ذلك الحين.

و من المعروف أن الرسائل المتبادلة بين الأدباء والفنانين تكتسب أهميتها من قدرتها على كشف الجوانب الذاتية لهم، فالرسائل مكتوبة لم

تكتب بغرض النشر، بل للتواصل الشخصي بين الأديب وشخص ما من المقربين له. لهذا فهي تكشف للباحثين ذلك الجانب الخفي من ذوات المبدعين، خصوصا في حالة ديستويفسكي الذي وصف بأنه أكثر الأدباء ذاتية.

ولعل أحد أهم تلك الجوانب يتمثل في التناقض بين رأي الكاتب الذي وصف الرسائل مرة بأنها " من الأمور السخيفة، ولا يمكنها بأي حال أن تفي بالتعبير عن الذات" و في أخرى قال ضمن رسالة لأخيه " إنني لا أجيد كتابة الرسائل، ولا أحسن التعبير عن نفسي"، وفي رسالة غيرها قال "ليس بوسعنا أن نودع الرسائل شيئا على الإطلاق"، بالرغم من ذلك لم يتوقف يوما عن كتابة الرسائل، حتي أنه سخر يوما من ذلك، وكتب أيضا في رسالة" إذا ذهبت إلى الجحيم فسأدان لأنني كنت أكتب كل يوم عشرات الرسائل".

رواية الرسائل

ومن بين ما بقي من أكوام الرسائل التي كتبها ديستويفسكي، اختار المترجم العراقي خيري الضامن مائتي وخمسين رسالة ، وضمها معا في مجلدين اقترب عدد صفحاتهما من الألف، ونشرا مؤخرا عن "دار سؤال" اللبنانية للنشر، بدعم من معهد الترجمة في روسيا. لتكون أكبر مجموعة من رسائل دوستويفسكي تترجم إلى اللغة العربية. و عنها يقول المترجم "مهما كانت معرفة القارئ العربي كبيرة بحياة ديستويفسكي، الذي يتحدث العالم عنه من سنين وسنين، ففي رسائله معلومات أغنى وأعمق وأدق. إنها دائرة

معارف شاملة عن حياة المجتمع والاتجاهات الفكرية في القرن التاسع عشر، وبخاصة عن الأدب الروسي في عصره الذهبي. وأراهن ان القارئ سيطالعها من ألفها إلى يائها خلافاً لكل الإنسكلوبيديات التقليدية. كما تأتي أهمية الرسائل من كونها مختبرا أدبيا تجريبيا وظفه دوستويفسكي، وخصوصاً في المراحل المبكرة من حياته، لشحذ موهبته وطاقاته الإبداعية وصقل أسلوبه الروائي الآسر". ويرى خيري الضامن أن مجلدي الرسائل يمكن التعامل معهما باعتبارهما رواية، لذا رتب الرسائل زمنيا وبدأ برسائل قليلة موجهة لأمه وأبيه، وكأنه يمهد بهما لسرد الحكاية المتضمنة في الرسائل، وختمها بفصل ضم ما اسماه المترجم " رسائل الأيام الأخيرة" وتضم آخر ما خطه قلمه من رسائل، لذا يرى المترجم أن "رسائل ديستويفسكي عبارة عن رواية وثائقية ضخمة في مئتين وخمسين فصلاً أو رسالة، وهي رواية لا تقل إثارة عن سائر إبداعاته الروائية. أبطالها الرئيسيون، وفي مقدمتهم ديستويفسكي نفسه وأخوه ميخائيل، والثانويون، صغارا وكبارا، يعيشون حياة قصيرة في الغالب، إلا أنهم يتطورون في إطارها من جميع الوجوه، يصنعون الأحداث الدرامية فتسحقهم وينصهرون في بوتقتها، ويموتون.

الحب والكتابة

معظم الرسائل التي كتبها ديستويفسكي كانت موجهة الى زوجته آنا غريغوريفنا وإلى أخيه الاكبر ميخائيل، الرسائل إلى زوجته تختلف عن رسائله للآخرين بقدر ما تتشابه في بنيتها. ففي كل رسالة منها نجده سائلا عن وضع زوجته بعد أن يخبرها انه أستلم رسالتها السابقة، أو سائلا عن

أسباب تأخير وصول رسائل منها، ثم يجيب عن بعض الأسئلة الموجهة إليه في رسائلها، وفي الختام يتحدث عن نفسه، معبرا عن عواطفه تجاهها هي وطفليهما.

أما الرسائل إلى ميخائيل فيتكرر فيها الحديث عن الفقر والقهر، وتمتلىء بالتفاصيل الحياتية الصغيرة، و أعتقد أن أهم ما تخبرنا به عن كاتبها هو صبره الشديد و قدرته الفائقة على العمل الدءوب، وشعوره بالمسئولية تجاه قارىء أدبه، فمن المعروف عنه أنه كان يعمل قلمه سواء بالحذف أو بإعادة الكتابة دون كلل أو ملل لكل صفحة من صفحات كتبه، ففي رسالة لأخيه سأله " كيف ترسم لوحة دفعة واحدة؟ متى تم لك الإقتناع بذلك؟، صدقني إن العمل الشاق المستمر هو وحده ما يعول عليه، وكل ما يأتي عفو الخاطر يفتقر إلى النضج."، وعن نقده لشكسبير يكتب " يقال أننا لا نقع في مخطوطات شكسبير على اى أثر للحذف، وجوابي أن وجود الكثير من النواقص والثغرات لديه إنما يعود لذلك السبب. فلو أنه بذل فيها جهدا أكثر لجاءت أفضل مما هي عليه"، كذلك يقول عن بوشكين " إن مقطوعة صغيرة من بضعة أسطر، رقيقة أنيقة من شعر بوشكين، لا تبدو وكأنها صيغت دفعة واحدة، إلا لأنها خضعت تحت قلمه لفترة طويلة من التعديل والتشذيب". وتنبىء الرسائل أيضا عن حبه للكتابة التي يراها مساوية لحياته، ففي رسالة كتبها من السجن القيصري كتب " أخي يا صديقي العزيز. لقد حُسم مصيري، لقد أدانوني بأربع سنوات من الاشغال الشاقة في سجن سيبيريا. وبعد الخروج من السجن سوف أصبح مجندا محروما من الحقوق المدنية بما فيها حق الكتابة لمدة ست

سنوات". وبعدما يسرد التفاصيل يبث شكواه قائلا " هل من المعقول الا أكتب شيئا بعد الآن؟ هل يمكن ان تنتهي حياتي الأدبية وانا لا أزال في بداية البدايات؟ آه يا أخي! كم من الصور المعاشة والافكار سوف تموت في رأسي، سوف تتبخر الى غير رجعة اذا ما حصل ذلك. نعم اني سوف أموت اذا ما مُنعت من الكتابة".

وأخيرا فالرسائل لا تخلو من قيمة تاريخية خاصة بما تتيحه من معلومات عن الأوضاع الاقتصادية والسياسية التي كانت تحيط بدوستويفسكي والمصاعب التي كان يكتب تحت ضغطها. كما أنها تلقي الضوء على جوانب من شخصيته التي جمعت بين الزهد والسخط. كما تظهرانشغاله الدائم بتفاصيل الحياة حتى تلك التي تبدو بلا أهمية، فتدلل على قدرته على التقاط وتسجيل ما هو عابر ويومي، و تلك التي وجدت لها فيما بعد مكانا في رواياته.

بورخيس العائش على الحافة

كان المترجم المصري الراحل "خليل كلفت" واحدا من المفتونين بالكاتب الأرجنتيني "خورخي لويس بورخيس"، فكتب عنه المقالات وترجم نصوصا نشر بعضها في كتاب "مختارات من الفانتازيا والميتافيزيقا"، كما ترجم دراسات لعدد من الكتاب اللاتينيين من الأرجنتين وبيرو و الأوروبيين من بريطانيا وفرنسا ونشرها في كتاب بعنوان "عوالم بورخيس الخيالية"، وأخيرا صدر له عن دار الباهية بوهران وهي دار متخصصة بالنشر الإليكتروني ثالث كتبه عن بورخيس، والكتاب للناقدة الأرجنتينية المتخصصة في أدب بورخيس "بياتريث سارلو" وعنوانه "كاتب على الحافة".

المدينة والحواف

يبدأ الكتاب بفصل "صورة عامة لبورخيس" لكن صفحاته ترسم صورة عامة للعاصمة الأرجنتينية بوينس آيرس في عشرينات وثلاثنات القرن الماضي، وهي البيئة التي نشأ فيها وتأثر بها بورخيس المولود في ١٨٩٩. ففي تلك الفترة نسجت بعض الأساطير السياسية حول بوينس آيرس باعتبارها آلة مركزية جاذبة وشرهة تقوم بتفريغ بقية البلاد التي لم

يكن بوسعها أن تكون حضرية، وكانت الثقافة الأرجنتينية يتقاسمها الرغبة والمدينة والخوف منها في نفس الوقت.

وبدت بوينس آيرس حينئذ بقدرتها على استقطاب الأوروبيين مدينة كوزموبوليتانية لكنها تعاني من عدم التجانس نتيجة الامتزاجات الثقافية والاجتماعية الجديدة. وعن تلك الحالة تقول بياتريث سارلو " في ذلك الحين كان يمكن النظر لبوينس آيرس نظرة محدقة استعادية وضعت في البؤرة ماضيا أكثر خيالية من المواقع تماما كما هو الحال مع بورخيس ابن المدينة في مرحلته الباكرة".

لذلك يمكن النظر لأدب بورخيس على أنه النموذج الأمثل للأدب الأرجنتيني فقد تم بناؤه كالأمة الأرجنتينية من مؤثرات مختلفة، أسهمت في تشكيل فكر وإبداع بورخيس، "لا وجود لأساطير في هذه البلاد وما من شبح واحد يجوس خلال شوارعنا وهذا هو عارنا، إن واقعنا المعاش باهر، غير أن حياة خيالنا حقيرة وبونيوس أيريس الآن أكثر من مجرد مدينة، إنها بلد، وعلينا أن نجد الشعر والموسيقا، والتصوير، والدين، والمتيافيزيقيا، الملائمة لعظمتها، هذا حجم أملي وأنا ادعوكم جميعاً إلى أن تصيروا آلهة لتعملوا على تحقيقه. لذا عمد إلى صياغة منها مكانا مبهما تتماس عنده نهاية الريف مع الخطوط الخارجية للمدينة غير واضحة المعالم، وهو ما أسماه " الحواف"، ولعب بورخيس على كل معاني لفظة "حافة، ساحل، هامش، حد" حيث كانت لفظة "حافة" تصف أحياء الضواحي الفقيرة التي كانت تقع في جوار قريب إلى سهول البامبا المحيطة بالمدينة آنئذ. وتملك تلك

الحواف سمات مكان خيالي، هو فضاء يتوسط السهول والمنازل الأولى للمدينة القديمة. في ضوء ذلك يبدو بورخيس كاتبا كوزموبوليتانيا بقدر ما هو أرجنتيني في ذات الوقت، بل إن بياتريث سارلو تقول عنه " لا يوجد في الأدب الارجنتيني كاتب اكثر ارجنتينية من بورخيس".

مجازات فانتازية

تقول الكاتبة "لم يكن هدفي الإصرار على قراءة واحدة لبورخيس، بل كان هدفي أن أقدم طرقا مختلفة لقراءته تأخذ في الحسبان الطريقة المزدوجة والمتناقضة دوما لإنتاجه الأدبي. وأنا لا أريد أن أقدم تفسيرا لبورخيس يقوم على ايثار الكاتب الكوزموبوليتاني على حساب الكاتب الأرجنتيني، أو أن اختار بين كاتب القصص الفانتازية والكاتب الذي تستحوذ عليه مسائل فلسفية. والحقيقة أن أصالة بورخيس تكمن في مقاومته لأن يكون موجودا في المكان الذي نبحث فيه عنه. ويبقى شيء ما من الكاتب الطبيعي القديم في هذه المقاومة للرد على ما يجري السؤال عنه، أو سؤال نفسه عما يراد سماعه منه".

وهنا تتطرق بياتريث سارلو إلى ما تسميه "مجازات الأدب الفانتازي" عند بورخيس، حيث تعد قصص بورخيس الفانتازية أحد الأسباب الرئيسية، وراء شهرته الأدبية. حيث أن قصصه الفانتازية تعالج: مصادر المادة الأدبية، الاستراتيجيات التي تقوم عليها الحبكة والعلاقة بين اللغة والأدب والفن. وقد استبق بورخيس الكثير من الموضوعات التي تستحوذ على اهتمام النظرية الأدبية المعاصرة "الإنتاج المتناص، الطابع الملتبس

للمعنى، وهم المرجعية". وقد اقام بورخيس فن الشعر على اساس مزدوج. من ناحية كانت هناك حاجة الى ابتكار حبكات مثالية، مثل تلك التي اعجبته عند كتاب مثل كيبلنغ وستيفنسون اللذين كانا بمثابة مثالين لقاعدة جمالية مصممة من اجل تفادي طابع الفوضى وعدم التنظيم للواقع كما يحاكيه الادب الواقعي. ومن ناحية اخرى كان هناك اغراء الحرية التي يتمتع بها الادب الفانتازي بالمقارنة مع العرض وفقا للمذهب الطبيعي ونظريات الابداع الادبي الواقعية، والمحاكاة الواقعية السيكولوجية.

وتضيف سارلو أن بورخيس كان يفضل دائما القصة القصيرة على الرواية كنوع أدبي، ذلك لأنه رأى في التفاصيل غير الضرورية عبئا على حبكة الرواية الحديثة التي يتخذها شبح التمثيل والمرجعية مأوى له بصورة لا يمكن تفاديها .

وكان بورخيس يرى في طول الرواية، مقارنة بالقصة القصيرة، قيدا شكليا يحول دون كمالها، كما كانت له مواقفة الرافضة لمحاكاة الواقع باعتباره المرجع، وأعلن كثيرا سخطه على الأدب الروسي وعاب على الرواية الروسية تقديمها لشخصيات وصفها بأنها "تنهمك دائما في سلوك متناقض وفي كثير من الأحيان سخيف".

مسألة النظام

تملك القصة القدرة على أن تبني نظاما أو معنى في مواجهة عالم مختل النظام، ليس فقط بتفسير الواقع عن طريق فك شفرة إشاراته الخفية، بل أيضا بتحدي منطقه السببي والمكاني والزماني بنموذج من نوع مختلف. وبهذا المعنى فإن القصة الفانتازية تبقى استجابة مستقلة للواقع. وهي تؤكد التوتر الماثل في فعل الكتابة، عندما تنساق بعيدا عن الخطاب الواقعي الذي لا يمثل سوى طريقة ممكنة واحدة لعقد علاقة بين الفن والحياة الاجتماعية. وقد انصرف بورخيس عن أية مناقشة مفتوحة للسياسة المعاصرة في أدبه، ومع ذلك فإن مسألة الطرق التي يفرض بها النظام نفسه على جماعات بشرية يمكن العثور عليها مُفْرَغة في بنية حبكاته. فهو يدرس الشروط الأيديولوجية والثقافية للمجتمع حتى عندما يوجز معالم عوالم خيالية تنتمي بصورة مشروعة إلى أنقى تقاليد الأدب الفانتازي. والحقيقة أن قصصا مثل "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس"، و"اليانصيب في بابل"، و"مكتبة بابل"، وهي القصص التي ناقشتها الكاتبة في فصل مستقل، تقدم صورا بديلة للمجتمع. أنها كوابيس تشير إلى أن التنظيم المؤسسي يقوم على القوة العمياء، أو القرارات المتعسفة، أو الأساطير. وكثيرا ما يجري بحث مسألة القبول بالنظام، وكذلك الشروط التي تنتج الفوضى عندما يكون ذلك النظام، لسبب ما، ضعيفا أو غائبا. وثمة ثيمة بورخيسية يرصدها الكتاب وهي : "الإنسان هو نفسه وهو عدوه، القدر يسير في طريقه عبر النتائج العمياء لأفعالنا".

مرايا مانغويل تعكس الفضول البشري عبر العصور

ألبرتو مانغويل الكاتب الموسوعي الذي يوصف بأنه "الرجل– المكتبة" أو "دون جوان الكتب"، وغير ذلك من ألقاب تبين عن مدى عشقه للكتب والقراءة، لدرجة أنه يعيش بين أكثر من أربعين ألف مجلد تحتويها مكتبته، أما إبداعاته فقد فاضت لتملأ خمسين كتابا منها خمس روايات وعدد من الكتب النقدية إضافة إلى كتب أخرى أرسى من خلالها قواعد ما يمكن تسميته "علم القراءة"، عبر ثلاثيته "يوميات القراءة، فنّ القراءة، تاريخ القراءة" وعبر كتب أخرى مثل "المكتبة في الليل"، "مدينة الكلمات"، حيث تناول الكتب ومؤلفوها تناولا غير تقليدي، علق هو عليه في أحد الحوارات بقوله " لم أكن على دراية بأنه كان نوعاً جديداً؛ إن تعريفات النوع الأدبي تتعلق بقيود لا أقبلها، وكل كاتب يمزج بين ما نتفق أو نختلف على تسميته النوع. فلقد مزج براوننج القصائد مع المونولوج المسرحي، وجمع ابن بطوطة بين قصص الرحلات والسيرالذاتية، وكتب بورخيس القصص الخيالية التي بدت مثل دراسات، كما أن أبو العلاء المعري نسج الكتابة اللاهوتية في الكوميديا الشعرية. ولأن القراءة بالنسبة لي هي الوسيلة الطبيعية لتجربة العالم، فإن تعليقاتي على ما أقرأ هي نوع من أنواع السير الذاتية والنقد والأبحاث التاريخية، وفي بعض الأحيان مقتطفات من قصص مختلفة". وهو في الوقت نفسه يؤكد على أن طريقته

في القراءة والتعامل مع الكتب تخصه وحده، هو فقط يثير فضول القارىء، ويترك له المجال "ليجني شيئًا مختلفًا من كل كتاب، شيئًا شخصيًا بشكل بحت. سأبدو سفيهًا في حال أخبرت القرّاء بما يجب أن يخرجون به من الكتاب. لقد قرأ دانتي لفيرجيل وأُلهِم ليغدو شاعرًا، وبالمثل فقد قرأ قاتل جون لينون رواية الحارس في حقل الشوفان التي أوحت له بفكرة القتل".

لماذا؟

ألبرتو مانغويل سار على الدرب نفسه في كتابه " الفضول" الصادر قبل عامين عن دار "آكت سود" الفرنسية، والذي أتاحته مؤخرا دار الساقي للقارىء العربي عبر ترجمة للكاتب السوري إبراهيم قعدوني، فعبر سبعة عشر فصلا بدأ كل منها بسؤال خَصصه لأحد الكتاب، أوالمفكرين، أو الفنانين، ممَّن ابتكروا طرقًا جديدة في طرح سؤال "لماذا؟"، السؤال الذي يُعَد مرآةً عاكسة للفضول البشري الذي ظلَّ عبر العصور دافعًا من دوافع الإنسان للمعرفة والاكتشاف، وتأتي الإجابات عبر ٤١٥ صفحة لتروي فضول الكاتب نفسه، فهو القائل "يمكنني القول بأن الفضول أو حب الاستطلاع خاصّتي هو مُلهمي. دائمًا ما أندهش من كَم الأشياء التي لا أعرفها والتي تبدو مساحةً لا متناهية تمتد خلف كل بابٍ أعمِد إلى فتحه. بالكاد أشعر بالتأكيد حيال أي شيء وبمجرد أن أعلم بشيءٍ ما فهناك شيءٌ آخر ينشب في نفسي رغبةً بالتساؤل بشأنه. عندما كنتُ طفلاً لم أكن أطيق أن يُقال لي افعل هذا أو لا تفعل ذاك، دون أن أتساءل

فورًا لماذا؟، ماذا سيحدث في حال فعلت أو لم أفعل؟ وأستمر في طرح مثل هذه الأسئلة".

إعلان الانتماء قال مانغويل عن كتابه " الفضول": "آمل أن يكون أكثر تركيزًا وأقل تشتيتًا من كتبي الأخرى. أتمنى أن يبرز بشكل أوضح من كتبي السابقة العلاقة التي أؤمن بوجودها بين القراءة والمعيشة، وبين الأدب والعالم الذي نسميه حقيقيًا".

فتلك العلاقة تنشأ مبكرا، ربما بعد الثرثرات والهمهمات الطفولية، وبمجرد أن نستطيع أن نعبّر بجُمل مفهومة، فإننا نبدأ في سؤال لماذا؟ ثم لا نتوقف أبدًا.

ولكننا بعد فترة وجيزة من طرح هذا السؤال الحيويِّ، نكتشف أنَّ فضولنا نادرا ما يُقابَل بإجاباتٍ شافية أو ذات معنى، إلا أننا لا نكف عن الفضول، بل تزيد الرغبة في طرح المزيد من الأسئلة لما في التحدث مع الآخرين من متعة، كالتي يشعر بها أيُّ مُحقق، فالتأكيدات تميل إلى التقييد، والأسئلة مأزق، والفضول هو وسيلة لإعلان انتمائنا للجنس البشريِّ. يلخص الكاتب كل الفضول في سؤال ميشيل دي مونتين الشهير في كتابه المقالات: "ماذا أعرف؟" إنَّ مصدر هذا السؤال هو مقولة سقراط الشهيرة "اعرف نفسك". ولكن لدى مونتين، ليست تأكيدًا وجوديًا للحاجة إلى معرفة "من نحن"، وإنما هي حالة مستمرة من التساؤل عن المناطق التي تنطلق من خلالها أذهاننا والمنطقة المجهولة التالية. يضيف مانغويل "وضع

مونتين لي خريطة فضولي التي امتدت إلى أزمنة مختلفة وأماكن كثيرة. يعترف بقوله الكتب مفيدة بالنسبة لي، تَعْلِيمات أقل وتعليم أكثر، وهذا هي حالتي تمامًا ...عند تأمل عادات القراءة لدى مونتين أجد أنه من الممكن الإجابة عن سؤال ماذا أعرف؟ باتباع طريقة مونتين نفسها، وهي اقتباس الأفكار من مكتبته فقد قارَن نفسَه كقارئ، مع نحلة تجمع اللقاح لصنع العسل. ويتفق مونتين مع الرأي القائل: إننا نتخيل من أجل الوجود، وإننا فضوليون من أجل إشباع رغباتنا وخيالنا. فالخيال، كنشاط إبداعي أساسيٍّ، لا يتطور من خلال النجاحات الروتينية والتفكير البسيط الذي لا يؤدي إلى شيء جديد، بل يتطور بالممارسة، من خلال المحاولة والخطأ وإعادة المحاولات مرارًا وتكرارًا. إنَّ تاريخ الفن والأدب، والفلسفة والعلوم هو محصلة لتلك الإخفاقات النيرة.

ماذا بعد؟

يرى مانغويل أن ثمة تجارب مشتركة في حياة معظم القراء هي الاكتشاف، فقد يفتح كتاب واحد مجالاً لاستكشاف الذات والعالم، هذا الكتاب قد يكون منبعًا متدفقًا ولكنه في الوقت نفسه يجعل العقل يركز على أصغر التفاصيل بطريقة حميمة وفريدة. يقول: "هذا الكتاب الفريد يتغير مرات عديدة وعلى مدى حياتي، من مقالات مونتين، وآليس في بلاد العجائب، إلى قصص بورخيس، ودون كيشوت، وألف ليلة وليلة، والجبل السحري. أما الآن، وأنا أقترب من السبعين، فأرى أن الكوميديا لدانتي هو كتابي المفضل الذي يجمع بين طياته كل ما سبق".

لذا يخصص له فصلا مستقلا، مفتتحه السؤال الصعب "ماذا بعد؟" وهو يرى أن الكوميديا ليست تمرينا في الموت بقدر ما هي تمرين للذاكرة، "فلكي يعرف ما الذي ينتظره نرى دانتي البشري الفاني، يسأل أسئلة أولئك الذين خضعوا لتجربة الفناء، ذلك ما يدفع إليه الفضول". وقد قرأ مانغويل الكوميديا قبل أنْ يبلغ الستين بقليل، ومن القراءة الأولى أصبحت بالنسبة له " كتابا شخصيّا، بل إنه كتاب ممتد الأفق، وفي وصف هذا الكتاب بأنه ممتد الأفق هو نوع من التعبير عن رهبة هذا العمل الأسطوري: عمقه، واتساعه، وبنائه المعقد". ويستعرض تشبيهات الشعراء للكوميديا فجيوفاني بوكاتشيو شبهه بالطاووس الذي يغطيه ريش قزحي بألوان متدرجة لا تُحصى. وقارنه بورخيس بتفاصيل النقش اللا متناهية، لكن لم تفلح أيٌّ من هذه التشبيهات في أنْ تعِّبر بصدق عن الكمال، والعمق، والامتداد والموسيقى والصور المتلونة، والإبداع اللا نهائي، والبناء المتوازن. وكما أشارت الشاعرة الروسية أولجا سادكوفا أنَّ قصيدة دانتي "فن يولّد فنًّا" و"فكرة تولّد فكرة" ولكن الأهم من ذلك، أن الكوميديا "تجربة تولّد خبرة".

مشكلة الإنسان في فكر ألبير كامو

على الرغم من أنه رحل عن عالمنا منذ أكثر من نصف قرن إلا أنه بفكره وأدبه مازال حاضرا ومؤثرا إلى اليوم، فلا تكاد تمر أشهر إلا وثمة خبر عنه، سواء فيما يتعلق بلغز وفاته المبكرة إثر حادث سيارة، أو بتناول جديد لأعماله وحياته، إنه المفكر والأديب الفرنسى " البير كامو" المولود فى الجزائر لأب فرنسى و أم إسبانية. وأحدث ما صدر عنه كتاب الدكتورة " سوزان عبدالله إدريس" الصادر حديثا عن الهيئة السورية للكتاب، ضمن سلسلة دراسات فكرية وفلسفية، بعنوان " مشكلة الإنسان في فكر ألبير كامو" وهو يعتمد على الأطروحة التى نالت عنها الباحثة درجة الدكتوراة من جامعة دمشق فى عام ٢٠١٦. كامو الذى قيل عنه أنه ضمير عصره ، عارض الماركسية والوجودية وأى فكر آخر رأى أنه يحط من شأن إنسانية الإنسان، تلك الأفكار التى عبر عنها فى نصوص روائية ومسرحيته أهلته لنيل جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٧، وكان ثانى أصغر أديب يحصل عليها، ترى المؤلفة أنه استعادته الآن وبعد مرور عقود على وفاته مشروعة بل ومطلوبة، لما لها من أثر بعيد على أهمية الإنسان ومعناه في هذا الوجود المضطرب محاولا أن يعيد الأمل إلى هذا الإنسان المهمش المحطم بعيدا عن الأمل بحلول ميتافيزيقية. وهى ترى أن دراسة كامو للإنسان ارتكزت على محورين هما " العبث" و " التمرد"، ويتناول الكتاب كل منهما فى فصل

مستقل، وإن خصصت صاحبته فصلا إفتتاحيا عرضت فيه لمشكلة الإنسان، ثم طوفت فيه على فلاسفة الشرق والغرب، القدامى منهم والمحدثين، قبل أن تتوقف عند أزمة الإنسان الأوروبى فى القرن العشرين واتعكاساتها على الفلسفة. وترى الكاتبة أن أزمة الإنسان الأوروبي في القرن العشرين تركت أثرا عظيما على الفلسفة في القارة العجوز وانعكس ذلك على كامو فأظهر التزامه بقضايا الإنسان انطلاقا من تجربته الحية ومعايشته لظروف بائسة في طفولته مرورا بشبابه وشعوره بالظلم وبالمشكلات الكبرى التي يعانيها الإنسان في القرن العشرين لذلك حاول أن يؤكد المعايير الأخلاقية في نشاطه السياسي وأن يدعو لتطبيقها.

كامو والعبث

تلتمس الكاتبة مفهوما للعبث عند الفلاسفة عبر العصور فتذكر أن مفهوم العبث في العصور الوسطى نتج من المفارقة بين قطبي الوجود (الإله، والإنسان)، في ظل قدرة لا متناهية للإله عجز الإنسان عن فهمها فبقي خاضعاً لها، جاءت العصور الحديثة حيث الطاعة للآلة ليتجسد الوضع بطرق مختلفة: عند ديكارت عبر الفصل بين الذات والموضوع، بينما شوبنهور وجد في معالجته للعبث أن الحياة مضحكة ومع ذلك فضحكها يسبب البكاء، والإنسان لا يتخلص من الألم إلا بمواجهة ألم جديد أعظم منه، في حين أن كيركجارد اهتم بالصراع والتمزق بين الأمل واليأس، بين القلق والطمأنينة، بينما يُرجِع هيدجر العبث إلى الصراع الناشئ بين الوجود والعدم، وهو عند سارتر ناتج عن فكرة وجود الإنسان الذي ألقي في

الوجود بلا إرادة أو اختيار، أما عند البير كامو فيتحول الزمن إلى عدو للإنسان، يولد لديه عدداً من التناقضات، فهو يحيا في الزمن ويعرف أنه عدوه، ومع ذلك لا يمتنع عن التطلع إلى الغد الذي يرفضه، وهو يرى أن الحياة تجربة فاشلة خاضها الإنسان بلا إرادة منه، وسينهيها كذلك على الرغم منه، لذا يتولد العبث من عدم القدرة على تفسير الحياة، ويعبر كامو عن ذلك بقوله: "يجب على المرء أن يتصور سيزيف سعيداً"، بمعنى أن العبث لديه يتولد من التقابل بين رغبة الوعي في الفهم والوضوح والعالم المستعصي على الفهم.

وقد تجسدت الأفكار الفلسفية المجردة فى الفن الذى أبدعه كامو فانعكست التجربة العبثية بكل عناصرها، فكأن فنه هو الصدى الذي ينبعث منها. وترى سوزان إدريس أن مفهوم العبث لدى كامو شكل محورا رئيسا في فلسفته، خصوصا فى كتابه "أسطورة سيزيف" مبينة أن العبث لديه نشأ من الحياة التي عاشها منذ أيام طفولته المبكرة ما بين اليتم والفقر والغربة والمرض والترحال وألوان من الشقاء زرعت فيه إحساسا أليما بان لا معنى للحياة وجعلته يرى أن ثمة أسبابا عديدة تدفع الانسان للعبث. وقد تبدى ذلك بجلاء فى الخطاب الذى ألقاه كامو فى السويد بمناسبة فوزه بجائزة نوبل، خصوصا تأكيده على أن الفن " ليس رفضا كاملا وليس قبولا كاملا لما هو كائن، بل هو رفض وقبول فى ذات الوقت، لذلك فهو تمزق دائم متجدد".

كامو والتمرد

وعن ارتباط كامو بالتمرد رأت سوزان إدريس أنه كان الحل الوحيد برأيه لمواجهة التجربة العبثية حتى لقب بفيلسوف التمرد فربط الانتقال من العبث إلى التمرد بالوعي الذي يدفع إلى مقاومة العبث ليأخذ التمرد لديه بعدا قائما على الرفض والتحدي مع رفضه المطلق للقتل والعنف حتى أنه وصف القرن العشرين بقرن العدمية لما حل به من قتل وتعذيب . ولكن كامو، وبحسب ما تذهب إليه الدراسة آمن بالتمرد المعتدل الذي يضع حدودا يلتزم بها ولا يتجاوزها، وقد عبر عن رؤيته تلك في عدد من أعماله خصوصا مسرحية "العادلون" التى دافع فيها عن مجموعة من الثوريين الاشتراكيين الروس الذين يرفضون اغتيال أحد الأمراء بسبب اصطحابه للأطفال.

ويؤسس كامو فلسفته على رفض العنف والقتل، ويرى أن الإرهاب جعل من القرن العشرين قرنا للعدمية. و يرى أن مهمة الفن هي تغيير العالم والإنسان معاً، بالاتكاء على التمرد بوصفه خلاقاً ومبدعاً، مع استبعاد الثورة لأنها تبيح كل شيء.

وهنا يقول كامو " على مستوى العبث لم يكن القتل ليولد سوى تناقضات منطقية، أما على مستوى التمرد فهو تمزق، لأن المسألة هى أن نقرر : هل يمكن أن نقتل ذلك الذى اعترفنا أخيرا بمشابهته، وكرسنا مماثلته لنا".

كذلك رفض كامو العدمية ،وقد طرح مفهومه لها في مسرحية "كاليجولا"، إذ يقلب بطل المسرحية القيم رأساً على عقب ظناً منه أنه يمارس حريته المطلقة، فهو ينكر الآلهة والبشر، ، والقيم الأخلاقية، لكنه يصل إلى ذلك بنفي ذاته أولاً، فعدميته تظهر عندما يواجه عبث الوجود بعبث أقوى منه، فيقاومه بانتهاك كل القيم المقدسة التي وضعها في رأيه "المشرعون البلهاء"، فيسير بجنون نحو المستحيل الذي يمثل الخلود. وفى رواية " الغريب" مثال آخر عن الإنسان العدمي لدى كامو فهو العاجز عن مجاراة مجتمعه وقوانينه، ثائر فيه على العدالة، ولاسيما في لحظة مواجهته الموت، ما يحقق اغترابه بأجلى صوره. فالاغتراب في فكر كامو هو أحد الأسباب المؤدية إلى الشعور بالعبث الذي ينشأ من عدم قدرة الإنسان على فهمه، والتكيف معه، فيغدو كل شيء غريباً عنه وكأنه يعاديه.

والخلاصة ان كامو يرى العالم كله عبث لامعنى له إلا الإنسان الذي يعد المعنى الأوحد في الوجود، لذا يطالبه كامو برفض العبث ومقاومته بدلا من الهروب منه.

لذا رفض كامو فكرة الإنتحار، وكان ينظر إلى المنتحرعلى أنه ذلك العاجز عن نفي العالم بكل ما فيه من عبث وزيف وفوضى فيقوم بنفي نفسه بإرادته، وهو بهذا يلغي كل قيمة للحياة، فالانتحار بمثابة تأكيد لفشل الإنسان في استرجاع حريته الضائعة.

سيمون دو بوفوار سارتر وجهاً لوجه

"ما أضيق عالمي الصغير،إذا ما قيس بعالم سارتر الغني" تلك الجملة الواردة فى مذكرات سيمون دو بوفوار تبين صورة سارتر لديها، لكن آخرون لم يروا الصورة كذلك، فالناقدة وكاتبة السيرة الاسترالية ذات الأصول البريطانية" هازل رولي" تسأل متعجبة " كيف استطاعت سيمون دو بوفوار العيش مع ذلك الشخص ذي النظارات السميكة والصوت المعدني والبذلة الزرقاء المجعّدة، والمهووس بالسرطانات والمثليين جنسياً. في حين أنها تمتلك كل تلك الحيوية والذكاء والعذوبة؟ يا له من لغز."، لذا تحاول تفكيك اللغز فى كتابها الذى ترجمه مُحَّد حنانا وصدر مؤخرا فى ٤٤٨ صفحة، عن دار المدى العراقية بعنوان: " سيمون دو بوفوار وجان بول سارتر: وجهاً لوجه – الحب والحياة".

الكتاب الذى خصص أول عشرين صفحة منه لنشر صور فوتوغرافية تعبر عن تلك العلاقة الثنائية الفريدة فى مختلف مراحلها، تركز مؤلفته على ما تسميه الإغفالات، أى ما تعمد طرفى العلاقة إغفاله فى مذكراتهما وأحاديثهما المنشورة، عن الجوانب المخفية قصدا من تلك العلاقة يدور الكتاب، الذى لا تعده صاحبته كتاب سيرة بل "قصة علاقة" تقول عنها: "أردت أن أصوِّر هذين الشخصين عن قرب في لحظاتهما الحميمية. وسواء

اعتقدنا أنها واحدة من أعظم قصص الحب في التاريخ أم لم نعتقد، فهي بالتأكيد قصة حب عظيمة. تماماً كما أراد سارتر وبوفوار لحياتهما أن تكون".

سبر الأغوار

سارتر وسيمون نجحا في تحويل الحياة إلى سرد، وفقا لفكرتهما التى عبرا عنها بالقول : "إن الحياة المعيشة يمكن أن تماثل الحياة المسرودة، فلا أسرار، لكون الاحتفاظ بالأسرار كان بنظرهما أثراً من آثار نفاق البرجوازية"، وكانت مهمتهما كمفكرين هى سبر أغوار ما تحت السطح للوصول إلى الحقيقة، لذا اتفقا على أن ينشرا رسائلهما المتبادلة بعد رحيلهما، فلم يتلفا تلك الرسائل. و قد صرح سارتر ذات مرة :" لم يحدث أبدا أن تخلصت من الرسائل أو الوثائق المتعلقة بحياتى الخاصة، فأنا أميل إلى أن أكون شفافا، وأعتقد أن الشفافية يجب أن تكون بديلا للسرية"، وسيمون كانت تشاركه نفس القناعة، لذا تحدثا كثيرا عن رغبتهما فى أن يكونا أكثر انفتاحا حول نوازعهما الجنسية، لكن منعهما من ذلك خشيتهما توريط الآخرين ممن كانوا شركاء فى مثل هذه العلاقات.

وتشير الكاتبة إلى أنّ دوبوفوار السبعينية،غير سيمون الشابة المتمرّدة، ففى حديث أجرته معها الناشطة النسائية أليس تشايفزر، سالتها عمّا إذا كانت قد أغفلت أسراراً لم تكتبها في مذكراتها، فأجابت: "نعم، كنت أتمنى أن أكون أكثر صراحة و توازنا في وصف ميولي الجنسية، أن أخبر النساء حول حياتي الجنسية، لكن لم أقدّر أهمية هذه المسألة حينذاك". أما عن

الحياة الشخصية لسارتر، فكانت أكثر تعقيدا نظراً إلى مواقفه المتناقضة و شهوانيته التي كانت بلا حدود.

الحرية

حينما نفكر فى هذا الثنائى الاستثنائى فإننا نفكر فى الحرية، فسارتر القائل " الإنسان محكوم بأن يكون حرا" التصقت فلسفته عن الحرية بالحياة ولم تكن أسيرة برج عاجى، وهما كمفكرين تحديا كل التقاليد الاجتماعية، أدركا أنهما يبتكران علاقتهما من خلال تعاونهما، واتخذا علنا عشاقا، وكان كل منهما صديق لعشيق الآخر، فقد اتفقا على مبدأ رئيس حكم علاقتهما وهو أن حبهما مطلق بينما حب الشخص الآخر ثانوى. تقول هازل رولي" كان مستحيلا معرفة أى أمر أكثر ارضاء لهما، أهو رعشة التلصص عند سماع تفاصيل الحياة الجنسية لكل منهما، أم المتعة الحميمية التى يولدها سرد تلك التفاصيل. وفى الكتاب تتبع هازل رولي أهم النقاط فى المسار المشترك لهذا الثنائي المثير للاهتمام منذ الستينات و إلى اليوم، منذ أن اختارا لنفسيهما شعار إحدى لافتات ثورة الطلبة في باريس (١٩٦٨): " فلنعش من دون وقت مستقطع". هكذا أقبلا على الحياة بشهيّة كاملة، وتحديا التقاليد الاجتماعية السائدة ، وإن وصلا فيما بعد إلى فكرة مفادها أن"لا حريّة بلا مسؤولية"، ربما بتأثير الحرب العالمية الثانية و آثارها. هذا ما نجده فيما كانا يكتبانه في مجلتهما "الأزمنة الحديثة" التي تركت أثراً واضحاً في تطوير مسائل علم الأخلاق، بينما أسست سيمون دو بوفوار بكتابها "الجنس الثاني" النظرية النسوية الحديثة.

منفيان فى الوطن

استغرقت سيمون دوبوفوار ثلاثة عشر عاما لتنتهى من روايتها الأولى " أتت لتبقى" التى بذرت أول بذور أسطورة الثنائى سارتر/ سيمون، وقد صدرت فى عام ١٩٤٣ نفس عام صدور " الوجود والعدم" الذى تم تجاهله وجر على سارتر مشاكل لا حصر لها فقد رآه المحافظون ملحدا فاسدا، كذلك رواية " أتت لتبقى" التى وصفتها صحافة زمن الحرب بالانحلال الأخلاقى، لدرجة أن سيمون شكت للمقربين منها من أن الناس ينظرون لها بإزدراء، بينما رآها البعض عملا شجاعا يقاوم الأيديولوجيا التى تتبناها حكومة فيشى، ورغم أن الرواية رشحت لجائزة الجونكور إلا أنها لم تفز بها، بل تم فصل سارتر وسيمون من عملهما بالتدريس، وعموما وترى هازل رولي أن سيمون فى الرواية الأولى لها تخلت نهائياعن الآثار الأخيرة للقيم للبرجوازية، وقد سطع نجم سيمون دوبوفوار كروائية بعد روايتها " المندرين" التى قدمت فيها رؤيتها لأوروبا بعد الحرب، وقد فازت عنها بجائزة الجونكور عام ١٩٥٤، وبقيمة الجائزة اشترت ستوديو فى شارع " شولشر" وهو شارع جانبى ضيق قريب من مونبارناس، وكتبت عنه " ليس هناك أحد فى الجانب الآخر من الشارع سوى الأموات"، فى ذلك الوقت كانت فرنسا قد هزمت وفقدت مستعمراتها فى الهند الصينية، فزاد بطشها فى الجزائر، بينما مجلة " الأزمنة الحديثة" تدعم الثورة الجزائرية، و هو الأمر الذى هاجمه اليمين الفرنسي، ولسبع سنوات تالية ارتكبت فيها فرنسا مجازر بشعة ضد الثورة الجزائرية وصف سارتر وسيمون بمعاداة الفرنسيين، وكانا ينكمشان وهما يمران بالشارع أو يتواجدان فى مطعم يتواجد به كارهو

العرب فعاشا كمنفيين فى وطنهما. لكن تصاعد نجم سارتر على المستوى العالمي ففاز بجائزة نوبل فى الآداب لكنه رفضها ، مبررًا رفضه بأنه "ينبغي على الكاتب أن يرفض ليتحول رفضه إلى عرف".

وداعا سارتر

فى كتابها "قدوم الشيخوخة" ١٩٦٧، درست دوبوفوار الشيخوخة من الناحية البيولوجية والتاريخية، مستعينة بعشرات الزيارات لدور المسنين، مسجلة مذكراتهم حول شيخوختهم. ففي حين أجمع النقاد على أن كتاب دو بوفوار غني وواضح وأشبه برواية، أشاروا إلى أنها اصطدمت ثانية بالمحظور الاجتماعي، وكتب بعضهم أن سارتر يلقنها، في هذا الوقت أنهى سارتر كتابه الضخم عن فلوبير فيشعر بسعادة غامرة بينما، دوبوفوار يغزوها شعور غامض بالقلق مبعثه خشيتها من فقد سارتر، الذى أصيب بالعمى والهذيان وارتفاع السكر في الدم بسبب إفراطه فى التدخين وشرب الكحول .

يرحل سارتر قبل دو بوفوار بستّ سنوات، فلم يقرأ كتابها "وداعاً لسارتر". لتنتهى علاقة استمرت لنصف قرن جسدتها سيمون بقولها "كنت أُخادع حين اعتدت أن أقول بأننا كنّا شخصاً واحداً، فالانسجام بين شخصين لا يُمنح أبداً، ينبغي أن يُكتسب دائماً، على رغم العقبات".

هوة سحيقة بين الحقيقة وجمهورية الخيال

" هؤلاء القوم لا يشبهوننا، إنهم من عالم آخر، إنهم لا يأبهون بالكتب، هنا الوضع يختلف عما هو عليه في إيران، حين كنا مجانين بما يكفي لننسخ مئات الصفحات من كتب مثل مدام بوفاري أو وداعا للسلاح".

هكذا تحدث مهاجر إيراني إلي الكاتبة الأمريكية ذات الأصول الإيرانية " آذر نفيسي" حينما التقاها في سياتل، يعرف الشاب أنها مؤلفة " أن تقرأ لوليتا في طهران"، ويعرف حرصها على تدريس الكتب الممنوعة حين كانت أستاذة في جامعة طهران (مثل لوليتا لفلاديمير نابوكوف). وأنهم فصلوها من الجامعة في ١٩٨١لأنها لم تكن ترتدي الحجاب، وكان يشاركها الإعتقاد بأنّ الكتب يجب أن تكون "أساسية في حياتنا، فهي ليست من الكماليات بل من الضروريات".

تتكرر اللقاءات و الأحاديث حول الكتب _ تمنحه في الكتاب إسم رامين_ و يلفت نظرها إلى أن الناس يدافعون عن الكتب في البلدان التي تفتقر إلى الحرية، بينما الناس في أمريكا لا يقدّرون العلاقة بين الكتب والحرية. ويبدو أن الطغاة في أي بلد في العالم، يفهمون حقيقة أعدائهم:

يتمثل العدو الأكبر لهم في حرية التفكير وحرية التخيّل، بينما في البلدان الديمقراطية ليست ثمة حاجة ماسة إلى الكتب.

لا توافقه الرأي رغم أنها أبدت نفس الملاحظة، فهي أقامت في أمريكا من خلال قصص كتابها و افلامها و موسيقاها وأشعارها، قبل أن تتخذها وطنا، وكانت رحلتها الخيالية الأولي إلى أمريكا حينما كانت في السابعة من عمرها بفضل حديث معلمتها عن قصة أطفال لكاتب أمريكي _ قصة الساحر العجيب المقيم في أوز لفرانك باوم _ وتستمر في السفر بخيالها إلي هناك حتى تؤدي قسم الولاء في ديسمبر ٢٠٠٨، وتصبح مواطنة أمريكية. تفكر بشكل مختلف فاللاجئة حينما تتخذ من البلد الجديد وطنا يصبح من واجبها أن تكشف ما به من عيوب. وقد رأت بعينيها تلك العيوب بعدما كانت الصورة في ذهنها مثالية تماما عن بلد لا يتطلب الدخول إليه سوى " عقل متفتح، ورغبة لا هوادة فيها، وحافز لا حدود له للهرب مما هو دنيوي"، لكنها تجد " ثمة نوع من الازدراء بالخيال في الأماكن العامة. للنزعة التي أتحدث عنها أوجهاً عدة، لكنها شائعة في كل مكان. بدءاً من صانعي السياسة الذين لا يقدّرون أهمية الفن أو الموسيقى أو الشعر في مجال التعليم الديمقراطي، وصولاً إلى الجامعات والمدارس حيث يُطلَب من الطلاب أن ينتقدوا الكتب قبل أن يتسنى لهم التواصل معها، نسمع دوماً أن تمارين التخيّل ليست مهمة". وهكذا تجسد أحاديث رامين أمام عينيها الهوة السحيقة بين أرض الحقيقة وجمهورية الخيال، فتدفعها لتأليف كتابها "جمهورية الخيال: أميركا في ثلاثة كتب" ليكون جسرا تعبر فوقه تلك الهوة.

جمهورية الخيال

في الكتاب الذي ترجمه علي عبدالأمير صالح، وصدر عن منشورات الجمل، تقدم آذر نفيسي قراءة عميقة للمجتمع الأميركي من خلال ثلاثة أعمال أدبية شهيرة، أولها " مغامرات هكلبيري فين" لمارك توين (صدرت في عام ١٨٨٥)، و الثاني "با بيت" لسنكلير لويس (صدرت في ١٩٢٢) ، والثالث "القلب صياد وحيد" لكارسون ماكالرز (صدرت في عام ١٩٤٠)، وتختم كتابها بالحديث عن "جيمس بالدوين". ويلاحظ القارىء أن أكثر من نصف قرن يفصل بين الكتابين الأول والثالث فكأن آذر نفيسي أرادت الوقوف على التحولات التي شهدها المجتمع الأميركي خلال هذه الفترة، في محاولة منها لأن تكتشف ما يعنيه أن يكون المرء أمريكيا، ومعنى أن يتجاوز هذه الهوية القومية ليصبح من مواطني جمهورية الخيال التي لا حدود لها.

تفترض آذر نفيسي أن قارئا ما قد يستهجن قراءة المجتمع الأمريكي من خلال أعمال أدبية ، فتجيب في مقدمة الكتاب بقولها : "الروايات الخيالية والمؤلفات الأدبية وجميع أنواع الفنون تصلنا بماضينا وتشرح حاضرنا وتتوقع مستقبلنا. من دون هذه السمة الشاملة، كنا لنتعامل بوحشية تامة فيما بيننا. حتى إننا قد نصبح أكثر وحشية مما نحن عليه اليوم. لذا يزداد الوضع خطورة حين تستعمل النخب في بلادنا سياسة التعليم لحرمان أولادنا من القراءة عبر تقليص دور الأدب". وتضيف : "القصص ليست مجموعات متواصلة من الخيال الجامح – الفنتازيا– أو

أدوات السلطة والهيمنة السياسيتين. إنها تربطنا بماضينا، وتزودنا بفهم انتقادي لحاضرنا، وتجعلنا قادرين على تصور حياتنا ليست كما هي بل كما يجب أن تكون، أو كما يحتمل أن تغدو عليه. إن المعرفة الخيالية ليست شيئا تمتلكه اليوم وتتخلص منه غدا. إنها طريقة لفهم العالم وتكوين صلة معه". كما تؤكد على أن " الأزمة التي تقلق أمريكا ليست أزمة اقتصادية أو سياسية؛ ثمة شيء أعمق يحدث الخراب عبر البلد بأسره، وهو وضع جشع ومنفعي يكشف بوضوح تعاطفا قليلا مع خير الشعب وسعادته الحقيقية، وهو وضع يطرد الخيال والتفكير، ويطبع الشغف بالمعرفة بطابع لا صلة له بها".

ضبابية الروح كانت الخطة الأولى للكتاب تقضي بتناول أعمال أربعة وعشرين كاتبا لكن نفيسي إستقرت على أربعة فقط أولهم مارك توين،لأن " مشروعه كله يعارض مفهوم الحقيقة التوتاليتارية الواحدة، إذ أصرَّ توين على ضرورة أن نعيد للناس أصواتهم ونسمح لهم بالتكلم وبالتعبير عن آرائهم ومشاعرهم".

في "مغامرات هكلبيري فين" يعرض توين مأساة الهنود الحمر، فيسأل :" أين هم أسلافي؟ من هؤلاء الذين يتعين علي أن أحتفي بهم ؟ "، ويتابع: "أسلافكم سلخوا جلده وهو حي، وأنا يتيم. ما من قطرة دم تجري في عروق ذلك الهندي في يومنا هذا. إنني أقف هنا وحيدا بائسا، بدون سلف". وتحصي آذر نفيسي استخدام مارك توين لكلمة (نيجرو) ٢١٩ مرة ، وتعلق على قيام ناشر بحذفها من إحدى الطبعات حتي لا تؤذي

مشاعر القراء ، فتقول : "في المجتمع الديمقراطي نحن لا نمارس الطرائق الوحشية للنظام الاستبدادي، لكن نجد طرائق جديدة ومؤذية للتعبير عن انحيازاتنا. يتعين على المرء أن يتوقف قليلا ويتخيل ماذا يعني أن نخضع للرقابة كل ما هو غير مريح في نصوصنا كيف يمكن أن تطمح في تدريس التاريخ، إن لم يكن باستطاعتك أن تواجه الماضي كما هو عليه ؟".

أنت لا تشبهنا

قيل أن سنكلير لويس هو نفسه " بابيت" في عشقه للمال، وسعيه لتقلد المناصب لكن الكاتبة ترى أن سنكلير لويس وبابيت يتقاسمان التناقض الأمريكي بين الحاجة إلى الإستقرار في مكان ما، و الرغبة في أن يكون دائم الحركة والتنقل .فلويس كان مفتونا بنقيضه خاصة في قدرته على التكيف. أما رواية كارسون ماكالرز " القلب صياد وحيد " فتصور شخصيات منعزلة تفتقر إلى التحقق والإنسجام، وليس بوسعها أن تقيم علاقات مطردة مع الآخرين بالرغم من تحدثها بأسلوب أكثر تحضرا، إلا أنها لا تستطيع التفاعل مع غيرها، وهو ما تصفه نفيسي بقولها " شخصيات ضبابية الروح تمثل نوعا جديدا من الوحدة المدينية، سوف تلقي بظلالها طويلا على الرواية الأمريكية".

وانطلاقا من تلك النقطة تصل الكاتبة لجيمس بالدوين، وتقول " كانت هذه الفكرة عن الأصل المختلط محورية بالنسبة إلى بالدوين الذي اعتبر نفسه ابناً غير شرعي للغرب. لقد تم اقتلاعه وحرمانه من أسلافه بالقوة. حين قال له العنصريون: أنت لست منا، أنت لا تشبهنا، أنت لست أميركياً، أجابهم

بالدوين: "غير صحيح أيها الأوغاد. لقد أخذتم مني كل شيء. لست إفريقياً ولكنكم لا تسمحون لي بأن أكون أمريكياً. سأصبح أمريكياً إفريقياً". وهكذا لم تعد الجذور مهمة لبالدوين، فقد أخذ ما أراده من الجاز والبلوز أو شكسبير وباخ. وهذا ما ساهم في توسيع مكتبة أميركا الأدبية.

ديك شهرزاد يطاردها في ماكوندو

للكاتبة العراقية لطفية الدليمي ولع شديد بفن الرواية، أثمر حتى الآن سبعة نصوص روائية مؤلفة ونصين مترجمين، وستة كتب فريدة تضمنت ترجمات لحوارات مع روائيين ونقاد يكشفون عبرها جوانب خفية من عوالم الروايات وتجارب كتابها، كل ذلك منحها تأشيرة دخول إلى "مملكة الروائيين العظام"، في أحدث كتبها (صدر عن دار المدى العراقية في خريف ٢٠١٨).

الكتاب ذو العنوان المسهب في الطول " كتاب المناجيات: التوق إلى مملكة الروائيين العظام"، جديد في بابه، ففصوله ليست مقالات في النقد، وليست حوارات مترجمة كما عودتنا صاحبته في كتبها الأخيرة، بل حوارات متخيلة أو مناجيات كما تسميها الكاتبة. ويمكن فهم المناجاة هنا بمعناها العربي، فالصديقان يتناجيان بأن يبوح أحدهما للآخر بسر يخصه، كما يمكن فهمها بالمعنى الغربي كتعبير مجازي ينصرف فيه المتحدث أو الكاتب عن المخاطب الحقيقي ليوجه حديثه إلى شخص يتخيله، والكاتبة هنا تختار ثلاثة من أعظم الروائيين لتناجيهم، هم: اليوناني نيكوس كازنتزاكس، والألماني هيرمان هيسه، والكولومبي جارثيا ماركيز. تتخيل الدليمي أنها تحاورهم، وقد قرأتهم وتمثلت إبداعهم، فيبوحون لها

بأسرار إبداعهم، وهي في الكتاب تبوح لقارئها بتلك الأسرار التي اختصوها بها.

كونوا بأنفسكم

تتحدث الكاتبة عما تعلمته من مناجياتها مع نيكوس كازانتزاكيس، قائلة : " بهرتني عبارته الساحرة: (توصّل الى ما لا تستطيعه) التي كانت مفتاح سر حياته وكفاحه: واصل مسعاك لإنجاز صيرورتك الإنسانية في مدى عمرك البشري القصير، لاتتوقف ولاتلتفت إلى الوراء، إمضِ نحو تلك الوهجة النائية في الأفق، .. لاتتردد، سترتكب كثيراً من الأخطاء والخطايا ولكنك ستنجح أخيراً في التحرر من قيود الزمان والمكان والوصايا، ستفوز بروحك الحرة وتتألق جوهرة الوعي والحرية في ذاتك المستفيقة".

صاحب زوربا بالنسبة لها "أحد المعلمين الكبار الذين مجدوا الطبيعة والأرض والجذور والكلمة والعقل، احبوا الجوهر المتصارع في أعماق البشر" .

يعلمها أن مانراه هو محض وهم من صنع اذهاننا، وأننا لن ننجو إلا بأن نعبرالهوة المظلمة إلى النور، أما كلمة سر الحياة فهي "لنتحد، لنوحد قلوبنا"، ثم يحكي لها "سألت شيخا صينيا مهذبا عندما كنت في الصين : هل أنت بوذي؟ فقال لي : آه منكم أيها البيض، تحتاجون دوما للتصنيفات، توجدون فقط بقدر ماتنتمون إلى شيء ما أو شخص ما،

رؤوسكم مليئة بالأدراج والملفات، بوذي، مسلم، مسيحي، أبيض، أصفر، أسود، كونوا بأنفسكم".

معابد مقدسة

ترى لطفية الدليمي في هيرمان هيسه معلما روحانيا كبيرا، ساندها في "الاسترشاد بعظمة النور لا بضباب الفكر المتجهّم، وجدت فيه صنوي الذي يخاطب الطبيعة ويتعلم منها أسرار الديمومة والتجدّد، أنا التي نشأتْ في البساتين الشاسعة وعند ضفاف الأنهار العظيمة"، فقد همس لها وهي تناجيه"كانت الأشجار وظلت بالنسبة لي الواعظ الأعظم تأثيراً في روحي، إني أبجّلها سواء أكانت تحيا في مجموعات أسرية في الغابات والبساتين، أو منفردة وحدها، وكلما وقفت بمفردها يزداد تبجيلي لها، انها تشبه المتوحدين ولا أقصد النساك الهاربين من ضعفهم الى الزهد والحرمان، بل العظماء المعتزلون، أمثال بيتهوفن ونيتشة".

تنتهي المناجيات مع هيسه بروايته الأخيرة "لعبة الكريات الزجاجية" تسأله عن تسميتها بالرواية رغم خلوها من الحبكة، فيسألها مستنكرا "لماذا على أن أمتثل لمحددات مسبقة في الشكل الروائي؟".

يذكرها هيسه بأن مفردة رواية في اللغات الأوروبية القديمة كانت تعني اللاشكل، يصارحها بأنه أراد لروايته أن تكون لعبة ذهنية ذات شكل غير مسبوق، يرد بها على عصر استعار الحروب وتسطيح الثقافة، يرد بالموسيقى والتأمل، وقد اتخذ لها شكلا مقتبسا من التناسخ في الفلسفة

الهندية، فما إن تنتهي الحكاية حتى تبدأ من جديد في رد على الفناء المحتوم في عصر الحروب.

ماكوندو وشهرزاد

تنقل لطفية الدليمي من "مائة عام من العزلة" مقولة الغجري الذي "كان يصرخ بصوت أجش: للأشياء أيضا حياتها الخاصة والمسألة هي في إيقاظ روحها".

وترى أن جابو أيقظ أرواح الجماد والشجر في روايته وزاوج بين عالم الشرق والعالم اللاتيني، عالم العزلة الغرائبي ومخلوقاته وغجره وشبق كائناته الحزينة وهذياناتها وعالم كتاب "الف ليلة وليلة" بكل ما فيه من عجائبية الشرق وحسّيته ومكائده.

يناجيها جابو معترفا بتأثير ألف ليلة، يزهو بتقبل الأوروبيون لواقعيته السحرية، "لكنهم لم يفهموا سحر الواقع كما نفهمه نحن ولبثوا حائرين إزاءه، لأنهم عقلانيون أكثر مما ينبغي، يعنون بسعر الطماطم والبيض والحسابات الأرضية أكثر مما يعولون على المخيلة والدهشة فلا يدرك الأوروبي سحر الواقع أبدا ولايمتلك ذلك الحنو والدفء الانساني الذي نمتلكه".

لكن جابو يصدمها بقوله "أعيد لكم الديك الذي أخرس شهرزاد في كتابكم، فقد اقتفى أثر صوتها حتى وصل قريتنا ماكوندو الحزينة، نحن

لانحتاج ديكا ينذرنا بقدوم الصباح ويبدد أحلامنا ويوقف سيل القصص لأننا نحيا في ماكوندو بالحكايات والعجائب ونتغذى على رحيق الأحلام، أما أنتم فيبدو أنكم توقفتم عن الحلم واستسلمتم لترهات العيش والانصياع لما تؤمرون به وأهدرتم دم الخيال".

يصارحها جابو كذلك بأن "خريف البطريرك" هي إنجازه الأدبي الأهم، وأن نجاح "مائة عام من العزلة" لم يكن عادلا، وقد دمرت حياتي تقريبا، بفعد نشرها اضطرب كل شيء ، فالشهرة، وقد أتت معها تؤدي إلى اضطراب إحساسك بالواقع تماما مثلما تفعل السلطة بالمرء.

أما عن احتفاء أعماله بالموت رغم تظاهرها بحب الحياة، فهل الهوس بالموت لشعوره بأنه سيداهمه إن توقف عن الكتابة، فيقول أنه كتب عن أناس يكتشفون أن أفضل شيء يقومون به هو نسيان الموت ومواصلة مغامرات الحياة في الحب . وعندما ازدادت وطأة فكرة الفناء عليه كتب " عن الحب وشياطين أخرى" ، ذلك ليقينه بأن الحب أهم موضوع في تاريخ البشرية. لكن الكتاب أتى أكثر سوداوية مما توقع الكثيرون. لأنه كان يرى العالم ينكص إلى الوراء بسرعة، يعود إلى ماقبل الثورة الفرنسية وعصر التنوير ،يعود إلى الوراء تماما.

وأخيرا فخلاصة ما تخبرنا به لطفية الدليمي بعد المناجيات أن مملكة الروائيين العظام دخلها كازنتزاكس بعد رحلته إلى الصين، و استحقها هيسة بعد رحلته إلى الهند، كل منهما تم تطعيمه بعناصر كانت تنقصه كأوروبي

صرف، أما جابو فلم يكن محتاجا لرحلة مماثلة، هو أصلا كائن هجين يحتوي على خلاصتي الشرق والغرب، يمتلك العقلانية وأيضا يؤمن بسلطة الخيال".

حين يدرس علم النفس القصص بوصفها أحلاما

"ما أشبه ما أرى وأسمع بالحلم" هكذا تحدث فالانتاين إلى نفسه في مسرحية "سيدان من فيرونا" لوليم شكسبير، وكانت تلك هي المرة الأولى التي يستخدم فيها كلمة "حلم" كرؤية بديلة للواقع.

وكلمة "حلم" هي الأكثر شيوعا في نصوص شكسبير، فوفقا "للفهرس الأبجدي المفتوح لأعمال شكسبير" تكررت المفردة ومشتقاتها نحو ٢٢١ مرة في مسرحياته وقصائده.

ويرى "كيث أوتلي" وهو عالم نفس وروائي كندي أن معاني كلمة حلم عند شكسبير مرت بثلاث مراحل، فقد استخدمها في مسرحياته الأولى بمعناها الدالِّ على سلسلة من الأفعال والمشاهد البصرية التي نتخيَّلها في المنام، ثم استخدمها بمعنى أحلام اليقظة. وبعد سنوات أشار بها إلى رؤية بديلة للعالم. ويذهب أوتلي إلى أن ما تغيَّر في مراحل شكسبير هو تصوُّره للقصص الخيالي. فقد بدأ يؤمن، أن ذلك القَصص ينبغي أن يضمَّ كلًّا من الفعل الإنساني الظاهر، ورؤية ما يعتمل تحت السطح، فتخطَّت مسرحياته كتابة التاريخ مسرحيًّا؛ كما في "هنري السادس"، وتخطَّت الترفيه؛ كما في "ترويض الشرسة" وصارت تحتوي بعض عناصر الأحلام. ومثلما تمنَح العينان للإنسان القدرة على رؤية العالم رؤية ثلاثية الأبعاد، يُتيح لنا

شكسبير النظر إلى عالمنا من بُعدٍ آخر، من خلال رؤيتنا العادية له، مصحوبة برؤية أخرى إضافية "رؤية الحلم". وقد بدأ منذ "حلم ليلة صيف" في طرح فكرة مفادها أن القصص الخيالية ليست مجرد جزء من الحياة، ولا هي محض ترفيه، ولا مجرَّد هروب من الواقع اليومي، فهي تشمل كل ذلك، وهي في جوهرها حُلم موَجَّه، ونموذج يبنيه القراء والمشاهدين بمشاركة الكاتب، ليُمَكِّننا من رؤية الآخرين ورؤية أنفسنا رؤيةً أوضح. شكسبير في هذه الأعمال لم يبتكر فكرةَ أن المسرح نموذج للعالم، ولكن أدرك أهميتها، التي لم يدركها علم النفس إلا في الربع قرن الأخير الذي شهد دراسات سيكولوجية تحاول استكشاف تأثير القصص الخيالية على العقل، وسبب استمتاع الناس بقراءة الروايات ومشاهدة الأفلام. وبالتزامن مع ذلك بدأت أبحاث تصوير الدماغ تُظهِر كيفية تعبير الدماغ عن المشاعر والأفعال، والتفكير في الآخرين الذين يقرأ المرء عنهم في تلك القصص.

****

هذا ما أوضحه أوتلي في كتابه "كما في الأحلام.. علم النفس في القصص الخيالية"، وقد ترجمته "آيات عفيفي" وأصدرته مؤخرا مؤسسة هنداوي بالقاهرة. و ينطلق كاتبه من الرؤية الشكسبيرية كما أوضحها، ثم يتجاوزها إلى دراسة جوانب اخرى مثل كيفية دخول القصص الخيالية إلى العقل، وكيفية إثارتها مشاعرنا، وتبصرتنا بخبايا نفوسنا ونفوس الآخرين.

شخصنة القصص

يدور كتاب آي إيه ريتشاردز "النقد التطبيقي" حول ما يفهمه الناسُ من الأدب. فردود فعل طلابه في جامعة كامبريدج إزاء القصائد التي تناولها كشفت له عن "تشكيلة مدهشة من ردود الأفعال الإنسانية "، فتوصل إلى أن الأعمال الإبداعية حمَّالة أوجُه لقرائها المختلفين، على عكس الكتابات العلمية التي تسعي للتوصُّل إلى معنى واحد متَّفق عليه، فالقصص الخيالية إيحائية بطبيعتها، لها دلالات تختلف لدى كل شخص يسمعها أو يقرؤها، بل وتحمل معاني مختلفة للشخص الواحد عند قراءتها في مناسباتٍ مختلفة. أما أولى بشائر علم النفس المعرفي فصاحبها فريدريك بارتلِت، ففي كتابه "التذكر" المنشور عام **١٩٣٢** قدم تجربة عن الاستغراق الإبداعي للفرد في قراءة القصص وتذكُّرها. ولا تقتصر عملية البناء التي وصفها على الذاكرة، ولكنَّها تشمل كذلك ما يحدث أثناء خبرة قراءة قصة ما، أو خبرة إدراك العالَم من حولنا. فنحن نستوعب ما نقرؤه أو ما نراه من خلال ما يمكننا فهمه، ونحن نفهم من خلال ما نُضفيه على أي قصة أو مشهد. هذه الفكرة نفسها يستعين بها "إرنست جومبريش" في كتابه "الفن والوهم" الذي يعده ماثلي أفضل كتاب عن علم نفس الفنّ المرئيّ . وهكذا يرى الكاتب كيف أن القَصص الخيالي شأنه شأن الفنون الأخرى لا يُحدِث أثره من خلال استقبالنا له فحسب؛ بل إن كل فردٍ منا يبني فهمه الخاص للعمل الأدبي أو الفني على أساس مخططاته. فنستوعب المادة من خلال تحويلها بإبداع؛ بحيث تصير مفهومة لنا على نحوٍ شخصيّ.

فهم الشعور هو عملية يحدث من خلالها ارتباط بين حدث أو شخصما (في العالم الخارجي) واهتمام أو غرض ما (داخلي)؛ والشعور هو تلك العملية التي تُضفي على الأحداث معانيها في الحياة، وغالبًا ما تُدخِل الأحداث في دائرة الوعي. ولمعرفةكيفية استحضار المشاعر في القصص الخيالية أجرى ماثلي تجربة، طلب فيها من المشاركين أن يقرءوا مقتطفات من مجموعة " أهالي دبلن" لجيمس جويس، وصنَّف مشاعر القراء إلى مشاعر جديدة (شعروا بها أثناء القراءة) وذكريات شعورية (مرتبطة بأي ذكريات أثيرت داخلهم أثناء القراءة). أحسَّ المشاركون بكلا النوعين من المشاعر. أكثر مما استدعت القراءة أفكارا أو ذكريات. وهكذا تبدأ عملية الاستمتاع بالقصص الخيالية من إدراكنا لأنماط المشاعر التي سبق أن عشناها في الواقع أو في الأدب، في سياق جديد، نسقط أنفسنا عليه ونعيش تلك المشاعر من جديد بشكل يتيح لنا فهمها بعمق، وربما نغير بفضل ذلك أشياء داخل أنفسنا.

وقد بنى توماس شيف على هذه الفكرة، وافترض أننا في الحياة العادية لا نعيش مشاعرنا دائمًا؛ لأنها تحدث أحيانًا على مسافة جمالية غير مناسبة، فتكون أحيانًا بالِغة القرب مثل مشاعر الحزن لوفاةِ عزيزٍ أو مشاعر الخزي التي نعجز عن الاعتراف بها لأنفسنا أو لغيرنا، أو ربما مشاعر الإحباط أو الكره المتعلِّقة بأشياء ليس بيدنا حيلة في أمرها. وتوصف هذه المشاعر بأنها "دون المسافة الملائمة"، ولذا، نتذكر بعض

ملامح الأحداث التي أدَّت إليها، ولكن بطريقة لا تسمح باستيعاب المشاعر المرتبطة بها استيعابًا كاملًا في سيرة حياتنا أو في فهمنا لأنفسنا.

من هنا تصبح وظيفة القَصص الخيالي هي أن تمكننا من أن نحيا من جديد، وأن نستوعب مشاعر من ماضينا، يمكنها أن تظل رغم خروجها من دائرة الوعي ذات أثر هائل على حيواتنا. إننا حين نبكي مصير روميو وجولييت إنما نعيش مجددًا، في الواقع، حالةَ فقدٍ شخصيةً لم نتمكن من تقَبُّلِها حتى تلك اللحظة. ولعلَّ استشعارنا الحزن في المسرحية يسمح لنا بأخذ خطوة واحدة صغيرة في طريق استيعابخسارتنا.

حين يصبح الفيلم مسرحا تعرض عليه النفس البشرية بواطنها

يتعامل عالم النفس الأمريكي "سكيب داين يونج" مع الأفلام السينمائية على أنها رموز ذات معنًى؛ يخلقها صُنَّاع الأفلام، ويستقبلها الجمهور ،"فالمخرجون، والكتَّاب، والممثِّلون، والفنَّانون الآخرون يتعاونون معًا لإنتاج الكيانات الرمزية التي تظهر على الشاشة".

هؤلاء يَجلِبون إلى الرموز التي يُبدِعونها بعض جوانب من ذواتهم، مشاعرهم الباطنية العميقة، وأنماط سلوكهم الروتينية، وقِيَمهم الواعية، وانحيازاتهم الثقافية. وهو في كتابه "السينما وعلم النفس: علاقة لا تنتهى"، (صدر مؤخرا عن مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة بالقاهرة، بترجمة سامح سمير فرج) يرى "إن الأفلام السينمائية جميعها تنبض بالحياة من الناحية النفسية، وتتفجر بالدراما الإنسانية التي يمكن رؤيتها من زوايا عديدة مختلفة، فى الأفلام ذاتها، وفيمن يصنعونها، وفيمن يشاهدونها".

لذلك يرى سكيب أن الأفلام نوافذ تطل على عالَم السلوك البشري أو مرايات عاكسة لة، فيمكن عبر الاندماج في الأفلام، رؤية التطور الفردي أثناء حدوثه؛ أي عمل الآليات الدفاعية اللاواعية، والعمليات الاجتماعية النفسية، إلخ. هنا يُصبِح الفيلم مسرحًا تُعرَض عليه الكينونات النفسية. وانطلاقا من وجهة التظر تلك يركِّز في الفصول

الأولى من الكتاب على تفسير الأفلام بوصفها نصوصًا؛ أي أوعية رمزية يمكن تفريغها والكشف عمَّا تحوِيهِ من معنًى.

عباقرة مجانين

لا تدور الأفلام فقط حول الناس، بل تُصنع أيضًا بواسطتهم؛ وصناع الأفلام بحسب الكتاب " أناس لامعون، متمركِزون حول ذواتهم، ذوو عاطفة جيَّاشة، وربما مجانين بعض الشيء". لذلك ينتقل الكاتب من تفسير الأفلام إلى تناول الكيفية التي تنعكس بها خبرات صناعها، وشخصياتهم، وقِيَمهم، ودوافعهم اللاواعية، على أعمالهم. لذا يذهب إلى وجود صلة قوية بين عُقَد هيتشكوك النفسية وشخصيته المتناقضة من جانب، وأفلامه من جانب آخَر، "فأفلام هيتشكوك هي دفاتر ملاحظات ويوميات، و كان تكتُّمه الذي يُشارِف حدَّ الهَوَس وسيلة متعمَّدة لصرف الأنظار بعيدًا عن حقيقة تلك الأفلام؛ ألا وهي أنها وثائق شخصية على نحو مذهل".

يذكر الكتاب أن هيتشكوك ارتكب مرة خطأً فطلب والدُه من صديق له يعمل شرطيا أن يضع ألفريد في الحبْس لفترة وجيزة لكي يُلقِّنه درسًا. هذه القصة حكاها هيتشكوك ليفسِّر الخوف الذي رافَقَه طيلة حياته من السجن والشرطة. وقد توفي الأب عندما كان هيتشكوك في الخامسة عشرة من عمره ، ربما تكون وَلَّدتْ لديه شعورًا بالذنب استنادًا إلى المشاعر العدائية (ربما حتى تمنِّي موتِه) التي كان يُكِنُّها لوالده القاسي. فصور السلطة ككيان مستبدٍّ لا يُعتمد عليه وينطوي على خطر محتمل، حاضرة على الدوام في جميع أفلام هيتشكوك.

ويتوقف الكتاب عند المفارقة الناجمة عن اهتمام عدد كبير من المخرجين العظماء بموضوعات دينية ورُوحانية، بينما السينما متهمة دائما بالعلمانية ومعاداة الدين. فمارتن سكورسيزي عندما أخرج فيلم "الإغواء الأخير للمسيح" جلب شواغله الدينية إلى المقدِّمة، أيضا تلك التيمات حضرت في كل أفلامه السابقة، و يذهب الكاتب إلى أن جزءًا كبيرًا من الانطلاقة البصرية والإدراك الجمالي عند سكورسيزي يعود إلى الطقوس والقرابين المقدَّسة في الكنيسة الكاثوليكية؛ التركيز على الجسد والدم، والأساطير المكثَّفة، فضلًا عن مجموعة ألوان ثريَّة تُذَكِّر بزجاج الكنائس الملوَّن. تتداخل تلك الصور مع التيمات السينمائية التي نجدها في أفلام المغامرات، والملاحم التاريخية، والاحتفالات الدينية التي كانت شائعة في سنوات نشأته في حقبة الخمسينيات. كذلك يرى أن معرفة السيرة النفسية لنجوم السينما تستكشف الطريقة التي تتداخل بها أدوارُ ممثِّل ما، والشخصية العامة التي يملكها، وحياته الخاصة بعضها مع بعض. فالأفلام ليست مجرَّد نُسَخ شفَّافة من شخصية الممثِّل المضمَرة، لكنها يمكن أن تعمل كموشور يعكس حقيقته النفسية بصورة مشوَّهة.

وهنا يتناول شخصية أنجلينا جولى (يصفها بأنها النجمة الأبرز فى العصر الحديث) ، وفى تحليله لشخصيتها السينمائية، أشار إلى إنها تتميز بجسد رشيق له تأثير "الفتيشية" أى إحساس شخص بالتلذذ الجنسى من أدوات معينة أو مواقف معينة، كما أشار لكتاب "أنجلينا.. سيرة محظورة"، للناقد لولى أندرو، فيرى أنه اهتم بصورتها الفضائحية على حد وصفه، مثل علاقتها الغرامية مع الشخصيات الشهيرة، وما وصفه بالطابع المرضى مثل

تعاطى المخدرات واضطرابات الأكل. ويرفض سكيب مثل تلك الآراء، فثمة شكوك كثيرة حول مدى صحتها من وجهة النظر النفسية. لكنها تنجح في تقديم تفسيرات أكثر بشاعةً واستفزازًا من السلوكيات التي تحاول تفسيرها. فبدلًا من انخراطها ببساطة في علاقة مثلية، يتكوَّن لدَى القُرَّاء صورة لأنجلينا كفتاة صغيرة ضائعة، جامِحَة، تَجُوب أرجاء لوس أنجلوس في بحث يائس عن أمِّها عبر القيام بالكثير من التجريب.

اللحظة السينمائية

تعمل عقولنا بنشاط كبير ونحن نشاهد الأفلام، وعلى المستوى الأعمق، ندرك حسيًّا ما يتضمَّنه الفيلم من صور وأصوات. فالمشاهدون عليهم أن يُدرِكوا الصُّوَر إدراكًا حسيًّا ويستوعبوها لكي يفهموا عن أي شيء تتحدَّث القصة. وفي الوقت نفسه، تتضمَّن مشاهدة فيلم ما قدْرًا هائلًا من المشاعر، ويمكنها أن تُثِير مشاعر حادَّة من الخوف، والبهجة، والحزن. فالفيلم هو أكثر من مجرد سلسلة عشوائية من الصور المثيرة، لذلك فإن طاقته الشعورية لا تستند فقط إلى الإدراك البصري، بل تنهض على الخصائص الأساسية للقصة، لا سيما التيمة والشخصية. وقد بيَّنَت التجارب أن سيناريوهاتنا أو تيماتنا الأساسية تؤثِّر على حِدَّة ردود أفعالنا الشعورية إضافة إلى ذكرياتنا التالية عن الأحداث.

وعندما نشاهد الأفلام، فإننا نتابع خيط القصة ونغدو مندمجين مع شخوصها بكل جوارحنا. لكننا، في الأغلب، لا نعود مطلقًا إلى التفكير فيها مرة أخرى بعد نزول تترات النهاية. ومع ذلك، يحدث أحيانًا أن فيلمًا

ما يمكث معنا، ونظل نفكِّر فيه مليًّا، لساعة، أو لأسبوع، أو لسَنَة، أو لبقية عمرنا، وتظل قصته وصوره تشغل أذهاننا، فنعيش مجدَّدًا تلك المشاعر التي اختبرناها أثناء مشاهدته، ونقيِّم جودته وتجربة المشاهدة، ونربط بينَه وبين بقية العالم من حولنا ، ويتحوَّل فهمنا لقصته وشخوصه إلى خريطة نسترشد بها بقية حياتنا.

وعن الاستمتاع بأفلام الرعب يعود الكاتب لفرويد، فبحسبه تكون الميول التدميرية الفطرية عُرضة للعقاب في المجتمعات المتحضِّرة عند التعبير عنها بطريقة مكشوفة؛ ولذا فإنها تُزاح إلى دائرة اللاوعي. لكنها تظل تثير فينا توترات داخلية، و يثير الاستمتاع بالأفلام الحزينة مفارقة شبيهة بمفارقة الاستمتاع بأفلام الرعب؛ في الظاهر، يبدو هذا مناقضًا لفكرة أن الناس لا يأتون الأشياء التي لا تُشعِرهم بالسعادة. لكن الأحداث الحزينة أو المرعبة في بداية أو منتصف القصة تمثِّل تحدِّيًا لشخوصه يتم التغلُّب عليه على مدار الفيلم؛ ومن ثم تزيد من قدر المتعة المتحصِّلة من نهايته السعيدة.

التحليل النفسي والأدب يشتغلان بالطريقة نفسها

هل هناك علاقة بين التحليل النفسي والأدب؟ مازال أن هذا السؤال مثل هاجسا رئيسا للناقد الفرنسي جان بيلمان ـ نويل، و جاء كتابه "التحليل النفسي والأدب" _ ترجمه الناقد والأكاديمي المغربي حسن المودن، ونشر مؤخرا عن دار كنوز المعرفة بالأردن _ كمحاولة جادة للبحث عن إجابة.

على الرغم من أن جاك لاكان قال بهذه العلاقة منذ عقود، وجاراه فيها العديد من النقاد الذين نظروا للنص الأدب من منظور التحليل النفسي، في إقرار منهم بتلك العلاقة، وكما بيّن جان بيلمان ـ نويل هي علاقة أرادها فرويد نفسه الذي كان يتغدى من قراءاته الأدبية،، وهذا ما يقصده كلود ميار عندما قال: يوجد الفن داخل التحليل النفسي، ويقول جان بيلمان ـ نويل : إن التحليل النفسي ليس علما فقط، بل انه أفضل من العلم، لأنه فنّ تفكيك حقيقة ما في كل القطاعات الملغزة في التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان، أي كما يحكيها لنفسه أو للآخرين.ويعتبر هذا الكتاب "العلامة الكبرى على التحول الجذري الذي شهده التحليلالنفسي للنصوص الأدبية منذ بداية سبعينات القرن العشرين إلى اليوم"، وفقا لما ورد في مقدمة مترجمه الناقد والأكاديمي المغربي حسن

المودن (صدرت الترجمة مؤخرا عن دار كنوز المعرفة بالأردن) . يرى المترجم أيضا أن جان بيلمان ـ نويل في هذا الكتاب وضع اللبنة الأولى لمفهوم التحليل النصي كقراءة تقويمية نقدية في تاريخ العلاقة بين التحليل النفسي والأدب. فالمحلل النصي على العكس من الناقد النفسي التقليدي، يجعل من النص الأدبي وليس المؤلف موضوعا للتحليل، ويتم التحليل من التسليم بأن لكل نص أدبي له "لا وعيه" أي يكون معمولا نتيجة خطاب لا واع، لذلك فإن قراءات التحليل النصي تبدأ من اللاشعور وتنتهي بالنص.

يرى جان بيلمان ـ نويل، أن التحليل النفسي والأدب يشتغلان بالطريقة نفسها، فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي، ويسعيان إلى بلوغ حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث. ويقول جان بيلمان ـ نويل : إن التحليل النفسي ليس علما فقط، بل انه أفضل من العلم، لأنه فنّ تفكيك حقيقة ما في كل القطاعات الملغزة في التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان، أي كما يحكيها لنفسه أو للآخرين. ويذهب بيلمان ـ نويل إلى أن أهمية التحليل النفسي تكمن في افتراضه أن "الأنا ليست سيدة بيتها"، بمعنى أن هناك أشياء تفكر بداخل الأنا وتوجه أفعالها دون حتى أن تحاط علما بحدوث بعض الظواهر. أما الأدب فعن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم، كما أنه لا يحدثنا عن الآخرين فقط، بل وعن الآخر فينا.

قراءة الحلم

في الفصل الثاني "قراءة اللاشعور" يرى جان بيلمان ـ نويل أن فرويد أدرك مبكرا أن الحلم يمثل الطريق إلى اللاشعور، مع مراعاة أن الحلم محكي ينتجه الحالم عندما يسترد وعيه، أي أنه ملفوظ سردي. كذلك فالحلم يقدم نفسه باعتباره نصا تنسجه التمثيلات والانفعالات، لكنه ليس رسالة من أحد ما إلى أحد آخر، ذلك لأن الحلم لا يتكلم ولا يفكر، وفرويد يشدد على أنه عمل يقع بين الرغبة والمحكي. والنص الأدبي يتكون من هذا العمل وبه، فهو نص أصيل يقدم للقراءة خطابا بدون عنوان ولا قصد سابق ولا مستوى محدد. ويخلص المؤلف إلى ضرورة استثمار ما قاله فرويد عن الحلم في قراءة النص الأدبي، نظرا إلى التماثل القوي الموجود بين الاثنين. لذلك ينطلق الفصل الثالث من فكرة أن الإنسان عندما يقرأ العمل الأدبي فهو يقرأ فيه نفسه، ويحدث عبر القراءة تفاعل لاشعور القاريء مع لاشعور آخر، هنا يستحضر جان بيلمان ـ نويل مقالة مهمة لفرويد عنوانها: " الشاعر والخيال"، وفيها يجيب فرويد عن سؤال أساس: لماذا ينجح الكاتب حيث يفشل الحالم اليقظ الذي يحكي لنا أحلامه؟ ويجيب فرويد بأن الكاتب يقوم بتلطيف ما في الحلم من تمركز على الذات، ويغري بالاستفادة من لذة شكلية خالصة، ويحقق لنفسيتنا متعة تجد معها الخلاص من بعض التوترات. فالكتابة "لا تشفي ولكنها تصون، فهي واحدة من آليات الدفاع النفسي، وهي أصلح من آليات كثيرة لكنها ليست الأكثر فعالية".

قراءة الإنسان

يواصل الكاتب إعادة قراءة فرويد في الفصل الرابع "قراءة الإنسان"، يبدأ بالنقل من كتاب فرويد "حياتي والتحليل النفسي" ملاحظته أن الخيال تشكل عند الانتقال الأليم من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع، بحثا عن بديل للإشباع الغريزي الذي تفرض الحياة مفارقته، لذلك يبدو الفنان مثل العصابي في انصرافه عن الواقع إلى الخيال، لكنه يختلف عن العصابي في قدرته على العودة إلى الواقع.

وهو يذهب إلى أن فرويد "دشن كل أنواع الأبحاث دون أن ينشغل بالتبعات الخاصة باستبصاراته" فانتاجاته الموزعة على امتداد عشرين سنة لا تزعم تقديم فكرة مكتملة عن الفن.

ويرى بيلمان . نويل أن فرويد سار في مجال التحليل النفسي للأدب في محطات متتالية من قراءة الإنسان إلى قراءة العمل الأدبي أو الفني في حد ذاته إلى قراءة كاتب ما أو فنان ما.

وقد انصب اهتمام فرويد في قراءته الإنسان على تحليل الركائز الأساس التي يستخدمها الكتّاب والنصوص بطريقة جديدة في كل مرة، وهي ليست وقفا على عصر أو لغة أو فرد ولا أصل لها لأنها تنتمي إلى الرأسمال الرمزي للإنسانية، أي أنها "تقاليد غارقة في ليل الأزمنة، في ليل اللاوعي".

ويشير الكتاب إلى منهل فرويدي آخر نهلت منه الرواية يتمثل فيما يسميه بالغرابة المقلقة، أو الفانتازيا، حيث الغريب المقلق هو كل ما ينبغي له أن يبقى خفيا، لكنه يعرف الطريق إلى الظهور. فهو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية أو داخل أحد المشاهد الفنية.

قراءة النص

ينتهي الكتاب بفصل عن "قراءة النص" ، ويقصد به المؤلف أن نقرأ النص الأدبي بعيدا عن مؤلفه. حيث النص هو هذا الشيىء الذي بواسطته يكون الإنسان مختلفا، والاختلاف هنا يكون لا نهائيا حيث الكتابة غيرية وفي نفس الوقت ذاتية، أي تنطلق من الذات إلى الآخر، وقد أسس جان بيلمان . نويل فكرته على أساس أن النص الأدبي هو ذلك الشيىء الذي لا يكون مطابقا، للذات أو للعالم، وبالتالي يجب قراءة النص بعيدا عن لا وعي المؤلف.

وكان فرويد قد دشن تلك القراءة في كتابه: "الهذيان والأحلام في غراديفا ينسن"، حيث قام منهجه على الملاحظة الواعية لتلك السيرورات النفسية غير السوية عند إنسان آخر، من أجل الكشف عن قوانينها وصياغتها، أما الروائي فبدلا من أن يمارس الكبت بواسطة النقد الواعي، نجده يركز انتباهه على لا وعي نفسيته بالذات، مستمعا لكل قواه المضمرة، مانحا لإياها تعبيره الفني، فهو يعرف من داخل نفسيته ما نعرفه نحن من خلال الآخرين، أي أنه يعرف القوانين الحاكمة للا وعي فتأتي مندمجة في إبداعاته.

ووفق هذه القراءة فاللاوعي هو "الحكم علينا بأن نكرر ماضينا، لا أن نتذكره، وبأن نأخذ في شكل ذكريات ما لن يتكرر أبدا في شكله الأول" بينما الأدب هو " تلك الكتابات التي تعيد صياغة هذا الماضي"، أما قراءة التخييل من المنظور النفسي فهي التي " تمنح النصوص بعدا آخر، وتتيح لنا أن نلاحظ الكتابة في تكوينها وفي إشتغالها".

ماذا لو غيّرت الأعمال الإبداعية مؤلفيها؟*

"بيير بايارد" مفكر ومحلل نفسي فرنسي، يعمل أستاذا للأدب بجامعة باريس، اعتاد على تقديم كتب مثيرة للجدل، يمنحها دائما عنوانا طريفا يبدأه بأداة إستفهام، ويتعمد أن يبدو وكأنه يمارس لعبة نقدية مثيرة، مثل: " كيف تستطيع تجويد الأعمال الأدبية السيئة؟" و " كيف تتحدث عن الكتب التي لم تقرأها بعد؟".

بايارد في كتابه الجديد "ماذا لو غيّرت الأعمال الإبداعية مؤلفيها؟"، الذي ترجمه مُحَمَّد أحمد صبح، وصدر عن دار نينوى، لا يتحدث _ كما قد يوحي العنوان _ عن الأثر الذي يمكن أن يتركه العمل الأدبي في نفس مؤلفه، فيغير منه، بل يجيب عن سؤال طريف كعادة أسئلة بايارد، وهو: "ماذا لو استبدلنا مؤلفاً بمؤلف آخر، قد يبدو أكثر ملاءمة للعمل الأدبي؟".

فكرة وهمية

يقر الكاتب بوجوب إحداث هذا التغيير أو التبديل للمؤلفين، ويعدد ابتداء من الصفحة الأولى تلك الأسباب الموجبة له، وأولها أننا لا نعرف المؤلفين جيدا، لذا تبقى فكرة الإخلاص لهم وهمية تماما، وإذا كنا غالبا

نعوض المؤلف الذي لا نعرفه بالشخص المادي الذي يختفي وراءه، فلم لا نتقدم خطوة أخرى ونستبدل به مؤلفا آخر قد يكون أكثر ملاءمة للعمل؟ وحتى لو كانت نسبة العمل الأدبي لغير مؤلفه خطأ، فلم لا يكون مثل الخطأ الذي ارتكبه كريستوفر كولمبس فقاده إلى اكتشاف قارة جديدة كانت مجهولة. فقد يكون هذا التصرف بالمؤلفين إبداعا يفيد النصوص بإبراز معان غير منتظرة ، ما كان لها أن تظهر لولا إحداث ذاك التغيير، الذي يكتسب مشروعيته من الحق في التخيل، ويعتبر هذا التغيير الذي يسوغه المؤلف وجها آخر للتغيير (أو التجويد) الذي اقترحه في كتابه الأول "كيف تستطيع تجويد الأعمال الأدبية السيئة؟"، فقد ذهب فيه إلى أن إحداث تغييرات ضرورية في النصوص بقصد تحسينها لا يعد خيانة للمؤلف، وهو هنا يتبني الموقف ذاته لكن بحق " المؤلف" لا " النص". ويرى بايارد في اتخاذ بعض المؤلفين لأسماء مستعارة نوع من الجرأة في التصرف فيما يخصهم، وهنا يدعو النقاد لممارسة جرأة مماثلة بكسر تابو "المؤلف" بكل ما أحيط به من هالات التحريم والتعامل معه كأسطورة، دون الشعور بذنب الانتهاك.

المؤلف الخيالي

أول نموذج يمارس عليه " بيير بايارد" لعبته هو" الأوديسة"، معتمدا على كتاب صدر في نهايات القرن التاسع عشر، وهو "مؤلف الأوديسة" للروائي الإنجليزي "صموئيل بتلر" _ الذي يعرف العالم الإغريقي جيدا بحسب بايارد_ وقد بدأ بتلر كتابه بالتأكيد على إختلاف نبرتي " الإلياذة

" و "الأوديسة"، بما يؤكد أنهما ليس لمؤلف واحد، بل ويشكك في كون مؤلف الأوديسة رجل، ففيها تغليب للمشاغل الأنثوية، وتصور أمومي للعلاقات بين البشر.

وبالرغم من أن قراءة الأوديسة باعتبار أن مؤلفتها امرأة لن تحدث اختلافا كبيرا في النص. كذلك يذهب بايارد إلى أن إدوارد دي فير، هو من كتب "هاملت"، وأن اسم وليم شكسبير مؤلف خيالي "نصنعه من مسرحياته والتمثلات التي تدور حولها، فشكسبير بالفعل اسم علم بقدر ما هو كناية يوضح شرحها سريعا أنها ترجع إلى المؤلف الخيالي أو مجموعة من الصور التقريبية للمؤلف الحقيقي".

في نفس السياق يشير المؤلف إلى مقال نشره بيير لويس في عام ١٩١٩، بعنوان " موليير هو تحفة أدبية لكورنيل" وذهب فيه بعد تحليل دقيق لأشعار كورنيل إلى أنه كان كاتبا أجيرا عند موليير، ويؤيد أنصاره رأيه بأن موليير لم يكن كاتبا معروفا حتى بلغ الأربعين من العمر، وأنه لم يترك خلفه أية مخطوطات لأعماله.

ونظرا لأن اهتمام بيير بايارد بالقيمة الجمالية وليس بالحقيقة التاريخية فإنه لم يميل إلى ترجيح كفة أي قول في الحالات التي تناولها، لكنه يجد فيها سند قويا لرأيه القائل بضرورة الفصل بين المؤلفين الثلاثة: الحقيقي والداخلي والخيالي.

تغييرات جزئية

" لقد صنعت لي صورة، وربما توافقت معها لا شعوريا، لقد كان الأمر سهلا: فالصورة جاهزة، وما كان على إلا أن أتخذ مكاني" .

هذه الصورة التي أسهم رومان جاري نفسه في تكوينها، كانت امتدادا خفيا للصورة التي اختلقتها أمه وبثتها فيه منذ طفولته، وهي صورة متخيلة مستمدة من رواية حقيقية كتبتها الأم، وتخيلت فيها أدوارا بطولية لابنها، وقد تماهي الإبن مع رغبات أمه. لكنه آمن بأن تلك الصورة المثالية يمكن هوية مصطنعة قد تمنع القراء من تلقي أعماله بوصفه مؤلفا آخر غير مقيد بصورة مستعارة، لذا إخترع شخصية " إميل آجار أن تجمده في " ونشر باسمه أربعة روايات نال عن إحداها جائزة الجونكور قبل أن يضيق بالهوية المصطنعة ويتخلص منها في كتابه " حياة وموت إميل آجار". وكان دافعه لذلك هو نفس دافعه لاختلاق الشخصية أصلا، " التخلص من الصورة المختزلة". لكن بايارد يرى أن تعريف المؤلف بنفسه وكشف النقاب عن هويته الحقيقية كان قمة الإخفاق. فتعديل الإسم كان محاولة لتخليص النص من القراءات المسبقة. فالتغيير الذ أجراه رومان جاري على اسمه كان جزئيا. تماما كما فعل فيرنون سوليفان حينما استعار لنفسه شخصية كاتب أميركي في رواية "سأذهب للبصق على قبوركم"، كذلك يرى بايارد أن نقل لويس كارول من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين ليجعل منه وريثا للسوريالية وللتحليل النفسي، يمكن أن يكون إدراجا في المنظور الزمني. لكنه معتاد حيث يود الكاتب تحسين صورته الذاتية.

الغريب لكافكا

ماذا لو تم تحويل أعمال مؤلف إلى مؤلف آخر؟ تلك هي التغييرات الجذرية التي يتغياها بايارد، فيقرأ الغريب كما لو كان مؤلفها فرانز كافكا. تتشابه رواية الغريب لألبير كامي مع روايات وقصص كافكا باعتمادها على ثيمتي القضية وعالم القضاء، كما أن مورسو كان ينوء تحت وطأة شعوره بالذنب حتى قبل ارتكاب الجريمة، لكن تختلف الروايتان في بيئتيهما العمل وفي انخراط مورسو في واقع اجتماعي ملموس يمنحه هوية محددة على العكس من شخصيات كافكا. لذا ينظر بايارد للغريب من منظور نفسي ليمنحه سمات كافكاوية فيصبح مورسو مثل أبطال القضية والقصر، عبثيا لا يتوقع ما ينتظر منه . ويفيد هذا التغيير في إثراء متبادل، فنسبة العمل لكافكا تشرعن عبثية مورسو، كما أن الغريب تمنح أعمال كافكا بعدا نقديا سياسيا واجتماعيا كان خافتا قبلها.

كذلك يتخيل بايارد أيضا أن تولستوي هو مؤلف رواية "ذهب مع الريح" وليس مارجريت ميتشيل، مما يجعل من التاريخ ذريعة لتأمل فلسفي عميق، ولابتكر عالما جديدا منطلقا من شظايا متناثرة لعالم موجود.

تعميم اللعبة

وفي الجزء الأخير من الكتاب يقوم الكاتب بتعميم لعبته النقدية فينقلها من الأدب إلى ميادين أخرى متخيلا لو أن فرويد كتب"الأخلاق" بدلاً من سبينوزا، وأخرج الفرد هيتشكوك "المدرعة بوتمكين" بدلاً من إيزينشتاين.

منطلقا من فكرة أن التواصل بين الفنون يميل إلى التقليل من مكانة المؤلف بشكلها المعتاد، ويكشف عن مؤلفين افتراضيين متوارين في المؤلف الذي نعرفه، مما يمنح الأعمال حيوية، ويعقد صلات لا نهائية بين النصوص والمؤلفين.

للكاتب رهاناته وللناشر حساباته

للكاتب رهاناته وللناشر حساباته، وكثيرا ما يرى الناشر في المغامرة الفنية للكاتب خطرا على أرباحه المتوقعة فيؤمن نفسه برفض نشر الكتاب الذي يتشكك في مقدار ربحيته. وغالبا ما يندم فيما بعد على هذا القرار الذي ضيع عليه مكاسب طائلة.

يحدث ذلك دائما وفي كل مكان، فأصبحت خطابات الرفض التي يتلقاها المبدعون كابوسا.

رفض أجوف

هذه الظاهرة رصدها أندريه برنار في موسوعته الصادرة عام ١٩٩٠، " الرفض الأجوف.. خطابات كان يجب ألا يرسلها الناشرون". حيث حاول توضيح الألم النفسي الذي يسببه الناشرون للكتاب و إن حرص المبدعون على التكتم وابقاء معاناتهم بعيدة عن إدراك القارئ و الناقد، كما تحاول إثبات عجز الناشرين و محرري الدوريات الأدبية عن تمييز الإبداع الحقيقي، فيذكر أمثلة عديدة أعمال أدبية رفضت من قبل ناشرين و محررين و لكنها بمجرد نشرها حققت نجاحاً كبيراً و أصبحت من كلاسيكيات الأدب، ومنها ما حدث مع مارسيل بروست عندما أرسل

الجزء الأول من " البحث عن الزمن الضائع" إلى دار الرواية الفرنسية للنشر التي كان يرأس تحريرها أندريه جيد. وقد رفض نشر الرواية بحجة أنها "عمل رديء و مفكك "، وهو القرار الذي ندم عليه فيما بعد أندريه جيد .

نفس الشيء حدث مع جيمس جويس حيث تعرضت روايته "عوليس" للرفض أكثر من مرة من قبل ناشرين أمريكيين، كذلك رواية "الحارس في حقل الشوفان" للكاتب "جي. دي. سالنجر" عانت من رفض دور النشر المختلفة. كما رفض الناشرون الإنجليز بإصرار نشر الروايات الأربعة الأولى لبرنارد شو، وخاطبه أحدهم قائلا "لا تعاود إرسال أية مخطوطات لنا"، كذلك رفض ت. إس. إليوت، حينما كان محرراً في دار نشر "فابر وفابر"، نشر رواية جورج أورويل "مزرعة الحيوان"، لأنها من وجهة نظره "غير مُقنعة". وتكرر رفضها من أربعة ناشرين آخرين قبل أن توافق دار "سيكر آند واربورج" على نشرها فى أغسطس ١٩٤٥. وفي فرنسا واجهت رواية "القصر" لكلود سيمون نفس العنت فتكرر رفضها قبل أن يجد صاحبها الفائز فيما بعد بجائزة نوبل في الآداب ناشرا يرضى بنشر روايته.

رفض متخيل

تلك الظاهرة دفعت الكاتب الإيطالي " ريكاردو بوزي" إلى التساؤل: ماذا لو كان سوفوكليس أو هوميروس أو شكسبير أو ثربانتس أحياء وتعاملوا مع مثل هؤلاء الناشرين، فأي ردود كان يمكن أن يتلقوها على

أعمالهم، تصور أن يتم رفض أعمالهم فقام تأليف كتاب شديد الطرافة، صدر في نهاية عام ٢٠١٦ عن "دار هيليوم آكت سود"،بعنوان "عزيزي الكاتب.. رسائل الرفض من دور النشر للأعمال العظيمة".

الكتاب نقله إلى اللغة العربية الشاعر والمترجم اللبناني " مُحَمَّد ناصر الدين" وصدر مؤخرا في دمشق عن دار نشر "نينوى"، في طبعة مزينة برسوم بديعة لكل من الفنانين جيانكارلو اسكاري وبيا فالنتينيس حفلت بها الطبعة الأصلية.

الكتاب وكما ذكر المترجم يطرح أسئلة متعدّدة، لها علاقة مباشرة، ومرتبطة ارتباطًا شديدًا، بين حال الأدب اليوم، وما كان علبه قبلًا. الكاتب حين تقمص شخصية الناشر، وكتب الرسائل بلغته، وفق تماما حينما اختار أن يوجه رسائله المتخيلة لشخصيات حقيقية معروفة وذات حضور أدبي عالمي _ وكما جاء في كلمة الغلاف _ فقد قام بصياغة "خمسين رسالة رفض متخيلة للكتاب الاكثر شهرة في تاريخ الإنسانية، بكثير من الذكاء، ورشة من توابل الظرف الايطالي المعتاد، يمتعنا الصحافي المشاكس ريكاردو بوزي باختراعه لرسائل ممتلئة بالكليشهات الجاهزة، ووصفات التسويق وردت الفعل المتوقعة بوجه الكتب الأكثر أصالة في تاريخ الادب والفكر".

سخرية مضمرة

حملت الرسائل سخرية مضمرة ونقدا خفيا لمنطق العولمة الذي يحكم اليوم كل مفاصل حياتنا. وتتجلى هذه السخرية بامتياز في الرسالة الموجهة إلى صاحب أوديب ملكا، وهذا نصها: "العزيز سوفوكليس..اللعنة، لا أعثر على اسم مصغر لمناداتكم. "صوفي" مثلاً، قد يكون مسبباً للإحراج قليلاً (ولكن، بالمناسبة بلغني أنه يعني "الحكمة" في لغتكم، إذن كامل الاحترام). حسناً، لنعد الى البيزنس قليلاً. إن التراجيديا خاصتكم مذهلة، مثيرة للعواطف ومكثفة بشكل مؤكد. حبكة مسرحية تسحر الألباب. لنسمي الأشياء بأسمائها، عبقرية خالصة. لكن هناك مسألة صغيرة. مسألة صغيرة لكن حقاً، حقاً بمنتهى الأهمية. إمنحوني كامل ثقتكم . خاصة اذا كنتم تريدون حصد البيست سيللر، وليس فقط بعض التقدير الأدبي. ليس هناك من داع للحسرة، أقدّر تماماً جهودكم من ناحية الدراماتورجيا، والمشاعر المتناقضة، والتأثير بالمشاهد، كل هذا. لكن هل كان من الضروري أن تكون المرأة أمه؟ ألا يمكنك استبدالها بالحَماة؟".

أما الرسالة التي كتبها لماركيز لإخباره برفض نشر روايته " مائة عام من العزلة" فكانت أكثر اقتضابا، قال فيها " عزيزي غابو..لو حذفتم كل هذه الأشياء الغرائبية، الخارقة للطبيعة، التي تصل إلى حدود الصوفية، سيكون كتابكم عظيماً. مسألة صغيرة أضيفها، أخشى أن لا يبقى كتاب بعد هذا الحذف". وتبلغ مداها حينما يتسائل " ريكاردو بوزي" : ماذا لو كان هوميروس بيننا وأرسل "الإلياذة" أو "الأوديسة" إلى ناشر أعمال دان

براون من "شيفرة دافنشي" و"انفرنو" وغيرها من البيست سيلر؟ فهل كان سيتم وضع ملحمتي هوميروس في واجهات المكتبات؟ هل كان قسم التسويق في متجر أمازون ـ كما سيشير بوزي ـ ليطلب من فرانز كافكا تغيير عنوان روايته "التحول" ليظهر ضمن الكتّاب الأكثر مبيعاً على الموقع الأشبه بغول الحكايات في "الف ليلة وليلة"، وماذا لو اقترح الناشر على صمويل بيكيت نهاية شبيهة بنهايات ما يباع في أكشاك الصحف في المطارات، من أدب لا يستفز ذكاء القارئ عموماً أو خياله، بل يحكمه بسيناريو يمكن التنبؤ مسبقاً بنهايته منذ أول كلمة من الفصل الأول؟ هل كان فلوبير ليقحم مشاهد إيروتيكية في "مدام بوفاري" لتوضع روايته في قسم البالغين في متجر فانك؟ أو كان بوكوفسكي ليخفف من ضراوة الاستخدام المفرط للكحول والجنس وسط مجتمع يذهب إلى حروبه بطهرانية الخير مقابل الشر، وعولمة تصل صواريخها إلى العراق وأفغانستان قبل أن تصل كتبها عبر أمازون؟

الروايات التي أحب

بعد كتابيها " أصوات الرواية" و " فيزياء الرواية"، أصدرت للكاتبة العراقية لطفية الدليمي عن دار المدى ببغداد ثالث كتبها في مجال ترجمة الحوارات وهو "الروايات التي أحب"، ويضم ترجمات لستّة حوارات تتناول كلاً من الرواية الفلسفية والمعاصرة والسايكولوجية والتأريخية وكلاسيكيات رواية الخيال العلمي ورواية أميركا اللاتينية، وهي وفق ما تذهب إليه المترجمة الحقول الأكثر أهمية التي تناولها الفن الروائي منذ نشأته وحتى وقتنا الحاضر.

تقوم فكرة هذه الحوارات على محاورة أحد الخبراء المهمين في ميدان معرفي محدّد على الصعيدين الأكاديمي والثقافي العام، ويُطلَبُ منه انتخابُ خمسة كتب يراها الأبرز والأعلى مقاماً وتأثيراً في تأريخ ذلك الحقل المعرفي، ثم يتناول الحوار تلك الكتب بالتشريح بقصد تعزيز الخلفية الثقافية العامة والكشف عن مواضع الجودة والتفوق فيها.

فمثلا جون كينج أستاذ الآداب والتاريخ الثقافي بجامعة وارويك، يرى أن الواقعية السحرية هي نقطة تقاطع العقل الغربي المعقلن والواقعي مع الثقافة الشعبية الشفاهية بنزوعها الغرائبي، اختار كينج خمسة كتب رآها

الأكثر أهمية في إبداع أمريكا اللاتينية، وأولها "المتاهات" لبورخيس، وفيه تبدو صنعته المتقنة، ودقته الشبيهة بدقة صائغ الجواهر، كذلك مزجه للميتافيزيقا بالأدب، ويقول عن بورخيس أنه علم جيلا كاملا في القارة كيف يكتب؟، ويرى كينج أن الميزة الأهم لجارثيا ماركيز تكمن في أنه يحكي تاريخ قارته من وجهة نظر الفرد العادي، كما أنه يمزج ببراعة بين الواقعي المفرط في توحشه مع الغرائبي الموغل في جماله ودهشته. أما ماريو فارجاس يوسا فيراه كاتبا ينجح في تغيير جلده مع كل رواية جديدة له من خلال اعتماد طيف متباين من الأساليب السردية المختلفة. وهو يقدم قصصا غير مسبوق من حيث المعمار السردي والتعقيد الشكلي مع أناقة الحكي، وهو ما يظهر في روايته " محادثة في الكاتدرائية" التي يوحي عنوانها بموضوع ذي طبيعة دينية بينما الكاتدرائية في الرواية هي حانة سيئة السمعة في ليما . كما يصف روبرتو بولانيو بأنه خلق طريقته الخاصة والمهمة في التعامل مع أهوال قارته، وهو كاتب يتقن صنعته الأدبية وفي نفس الوقت متمرد على كافة التقاليد الأدبية، كما في روايته "٢٦٦٦" ، فهي في حقيقتها خمس روايات في سياق رواية إطارية واحدة، تحكي عددا كبيرا من الحكايات المتداخلة.

الفلسفة روائيا

ريبيكا نيوبرجر جولدشتاين روائيّة و فيلسوفة وأستاذة جامعيّة أمريكيّة عرفت بأعمالِها الروائيّة الّتي تثير موضوعات فلسفيّة، وتواجه شخوص رواياتها معضلات الوجود والإيمان باعتبارها حالةً مكمّلة للوجود

الأخلاقيّ والعاطفيّ للفرد، تتحدّث في رواياتها عن الناس لا عن الأفكار ، لذا فهي تقول أنّها "ترمي إلى إدماج الحياة الحقيقيّة بحميميّة طاغية في مقارباتها الفلسفيّة" بحيث يمكن القول بحسب الكتاب أنّها "تلقي بحزمةٍ ضوء مشعّة على فكرة أنّ ثنائيّة الحياة – الأفكار تتعايش مع كلّ خفقة قلبٍ لكائن بشريّ" . فمثلا روايتها "خواص الضوء : رواية عن الحب والخيانة والفيزياء الكمّية " يمكن عدّها روايةً رومانتيكيّة تنتمي إلى العصر القوطي ، وفي ذات الوقت هي أحجيةٌ مؤسّسة على مفهوم فيزيائيّ . تقول عنها جولدشتاين " اكتشفت بعد الكتابة أنّ الفكرة الأدبيّة الّتي كنت أكتب عنها يمكن أن تنشأ عن انغماسٍ فلسفيّ طويل ومتشعّب الاهتمامات، فاشتغالاتي الفلسفيّة والعلميّة تنشأ عن إستخدام مناطق محدّدة من دماغي ولديّ قناعةٌ راسخة أنّ الإطار الادبيّ الّذي أعمل عليه هو حقّاً عبّارةٌ تستخدم لتمرير أفكاري العلميّة والفلسفيّة، وعندما أفعلُ هذا أشعر بصدمةٍ حقيقيّة رغم أنّ هذا حصل لي في مرّات عدّة وفي كلّ مرّة منها أخاطب أجزاء دماغي المختلفة المشغولة بهذه الفعاليّات : "دعوني أعرّفْ بعضكم لبعضٍ وأعتقد انّ بإمكانكم أن تعملوا معاً ". وتضيف ريبيكا"منحتني الرواية آفاقا جديدة في الكتابة الفلسفيّة لم أعهدها من قبلُ ، وحصل أن كتبتُ روايتي الأولى "معضلة العقل – الجسد" ذات الدلالة الفلسفيّة الصارخة وأنا وسط دوّامة التفكير في كيفيّة تحقيق الانتقال المرجوّ في نمط الكتابة التي أتطلّع إليها . بعد أن نشرتُها راودني شعورٌ أنّني أصبحتُ منفيّةً خارج المجتمع الفلسفيّ ، كنتُ صغيرةً للغاية لكي أدركَ سخف هذا التصوّر واندفعتُ بالمقابل في ردّة فعلٍ طائشة انسحبتُ بسببها

من المجتمع الفلسفيّ، وأعترفُ بأنّ هذا الفعل تسبّب لي بأكثر أشكال الألم قسوةً لأنّه وضعني في دائرة العزلة عن هؤلاء الأشخاص الّذين لطالما أحببتُ التعامل وتبادل الأحاديث الفلسفية معهم .

ثلاثة طرق

تعمل الروائية الإنجليزية سالي فيكرز كمعالجة نفسية لكنها تفرغت نهائيا للكتابة منذ العام ٢٠٠٢، بزعم أن تعاملها مع المرضى لا يمكنها من كتابة الروايات، ولإن كانت تلقي محاضرات عن العلاقة بين الأدب وعلم النفس، ومن أشهر رواياتها "ملتقى ثلاثة طرق" وهي عن الشهور الأخيرة في حياة فرويد، حيث عاش في لندن هربا من النازيين، وكان يعاني من سرطان الفك ويتم حقنه يوميا بالمورفين لتسكين الألم، وتعيد الرواية سرد أسطورة أوديب على لسان فرويد، فمن خلال وقوعه تحت تأثير المورفين يغادر طريقته المنطقية في التفكير، وتفترض الرواية أن تريسياس تزوره خلال تلك الفترة، وتحدثه عن أوديب وتتهمه بأنه أساء فهمها حينما حاول تفسير الأسطورة ، فيستعيد سردها.

وتنفي فيكرز أن يكون عملها كمحللة نفسية قادها لكتابة الرواية، فما حدث هو العكس تماما، فقد بدأت بدراسة الأدب الإنجليزي ووجدته يهتم بسيكولوجيا الأفراد في حياتهم اليومية العادية، وهي ترى أن الأدب العظيم يمكنه دوما الكشف عن الجوانب النفسية للشخصيات. وفي اختياراتها في الحوار فضلت سالي فيكرز روايات تنتمي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر، مثل صورة سيدة لهنري جيمس، شقيق وليم جيمس

الشهير، وتبرر ذلك بأن الخلفية الثقافية لروائيي ذلك العصر كانت تميل باتجاه حركة التحليل النفسي.

آلة الزمن

البريطاني آدم روبرتس حاصل على الدكتوراة في الأدب الإنجليزي، وحازت أعماله جوائز عدة، وقد اعتاد أن يتخذ لنفسه أسماء مستعارة كثيرة، وهو متخصص في في كتابة روايات الفانتازيا والخيال العلمي، الذي يصفه بأنه أدب استعارة وليس أدب محاكاة، حيث المحاكاة هي إعادة تخليق العالم واقعيا بينما رواية الخيال العلمي تسعى لتوظيف الواقع و تطويعه باستخدام القدرات التخييلية الفائقة، فهي تسعى لتمثيل العالم دون أن تعيد تخليقه كما هو، وفي ذلك تكمن قدرتها الاستعارية، التي تمكنها من معالجة أي موضوع روائي بفهم جديد وختلف، فمثلا موضوع التمييز العنصري يمكن أن تعالجه الرواية بشكل تاريخي مثلا، تستطيع كذلك رواية الخيال العلمي معالجته من خلال تحويل العنصر البشري لكائنات غريبة، وكانت اختيارات روبرتس الخمسة ممثلة لنماذج كلاسيكية من الخيال العلمي التي تناولت الزمن مثل رواية ويلز " آلة الزمن". وبحسب روبرتس فويلز هو العبقري الأول في هذا المجال بفضل اختياره للآلية الاستعارية في كل أعماله.

اليوم المثالي للكتابة

"إن الكاتب الذي لا يكتب منتظرا تحقق الظروف المثالية للكتابة، سوف يموت دون أن يكتب كلمة واحدة"، هكذا تحدث الكاتب الأمريكي الفائز بالبوليتزر، معليا من قيمة الجهد المطلوب من الكاتب بذله على قيمة الطقوس المطلوب توافرها لتيسير عملية الكتابة. فعلى الكاتب أن يوفر لنفسه الظرف المناسب لا أن ينتظر تحققه، فبيده وحده جعل يومه مثاليا للكتابة، و عن ذلك اليوم استكتبت الجارديان البريطانية عددا من الكتاب، أدلوا بشهادات إبداعية عن عاداتهم مع الإبداع ضمن سلسلة شهيرة عنوانها "روتين الكتابة"، اختار المترجم علي زين تسعا وخمسين منها، ضمها معا في كتابه "اليوم المثالي للكتابة"، الصادر حديثا عن منشورات تكوين الكويتية. وترجع أهمية ترجمة هذه المقالات لأمرين أولهما اطلاعنا مباشرة على عادات وطقوس عدد كبير من الروائيين المتحققين، واتاحة خبراتهم عن كيفية التقاط الأفكار ومواجهة المآزق التي قد تحدث خلال الكتابة، أما الثاني فيتمثل في الجديد الذي تقدمه، فأغلب الذين استكتبتهم الجاردين روائيين مميزين فازوا بجوائز أدبية كبيرة لكنهم غير معروفين للقارىء العربي، فمن بين الأسماء التي يضمها الكتاب قد لا يعرف القارىء بالعربية إلا الليبي الذي يكتب بالإنجليزية هشام مطر والبريطانية الفائزة بالبوكر

مرتين هيلاري مانتل والاسكتلندي وليام بويد الذي ترجمت له روايات الهلال روايته الرجل المناسب قبل عقدين من الزمان.

قبرات وبوم

الروائي والسيناريست الاسكتلندي وليام بويد (١٩٥٢) يرى أن معظم الكتاب مثل القبرات يستيقظون مبكرين ويخمدون عند الظهر بينما هو ينتمي لفئة البوم فلا ينام إلا بعد طلوع الصباح، و"عقله الكاتب" لا يعمل بفعالية إلا في النصف الثاني من النوم. لذلك فهو يخصص ساعات الصباح لممارسة شئون الحياة العادية، وبعد الغداء يبدأ يومه فعليا، و يذكر بويد أنه عندما بدأ في كتابة روايته الأولى عندما كان شابا، كان يستطيع الكتابة لسبع أوثمان ساعات متصلة أما الآن وبعد خمسة عشر رواية فطاقته تنفد بعد ثلاث ساعات فقط. لكنه يكتب يوميا إن استطاع. وهو عادة ما يقضي عامين في تخيل الرواية وبعد أن تكتمل في مخيلته ينجزها خلال عام . وهو يكتب المسودة الأولى دائما بخط اليد، لأن لوحة المفاتيح تمحو العلاقة بين الذهن والورقة، كما أن الرقن على الحاسوب يتيح له مسودة ثانية اليكترونية منقحة. يستطيع التعديل فيها بيسر إلى أن يطمئن إليها.

أما الجامايكي كاي ميلر (١٩٧٨) صاحب الروايات العشر والجوائز الخمس، منها بوكاس للأدب الكاريبي ٢٠١٧ عن روايته العاشرة "عبور نهر بابل"، والبريكس ٢٠١٨، عن الترجمة الفرنسية لها. فيقول "فترات الكتابة المثلى لا تأتي بطريقة منتظمة، فقد يحدث أن تمتد لأيام عديدة، من

العاشرة ليلا وحتى الخامسة صباحا، فأنام نوما قلقا أستيقظ منه بعد ساعات لأواصل الكتابة. لا احبذ مكانا بعينه للكتابة، فقد أكتب على الحاسوب في حجرة مكتبي أو عبر اللاب توب وأنا مستلق على السرير، وقد أكتب في المقاهي أو في صالات المطارالت الصاخبة. وإذا كتبت أكتب بشراسة ذلك لأن الأيام التي تصلح للكتابة أقل من الأيام الأخرى، لكن حتى تلك الأيام أنشغل فيها بالكتابة سواء في مطاردة فكرة غريبة أو في جمل لم تكتب بعد. وأتسلي ببعض الملهيات مثل لعبة الكاندي كراش ، أنا كاتب منتج بدليل انتاجي لعشرة كتب لكن لا أرى نفسي كاتبا منضبطا، فأنا ذلك الكاتب الذي يعيش مع ثقل دائم خلفه، شيىء عظيم يدفعه للكتابة إنه القلق".

لغتك عالمك

ومثله البريطانية من أصل صيني شياو جوه (١٩٧٣) التي ترجمت رواياتها إلى ثلاثين لغة ليس من بينها العربية،و تكتب بالصينية وبالانجليزية، تقول "يبدأ يوم الكتابة عندي بحلول الليل، أو بعد منتصفه، أو في الصباح الباكر بعد انتهاء الاحلام مباشرة، منذ غادرت الصين وأيام الكتابة تبدو لي كمعركة بين اللغة التى أفكر بها واللغة التي أكتب بها، لا أستطيع التعبير عن أفكاري بلغة واحدة فقط لهذا أترجم، وأحاول جاهدة أن أكتب نصا باللغتين الصينية والانجليزية، نص حيوي صالح لكلا الثقافتين، ترافقني دائما مقولة المفكر البريطاني ذو الأصول النمساوية فيتجنشتاين بأن " حدود لغتك هي حدود عالمك" وماتزال تلك المقولة محفورة في عقلي،

فالكلمات تخذلني دائما سواء بالانجليزية أو بالصينية، لكنني مازلت أكتب كما هائلا من الكلمات المختلطة في عالم أجنبي بلغة آمل أن تصبح لغتي ذات يوم".

السادسة صباحا

أغلب الروائيين ممن وصفهم بويد بالقبرات يصحون مبكرين، فالبريطاني "جوناثان كو" (١٩٦١) ، يصف الأيام التي يكتب فيها بأنها تفتقر إلى السمات الأساسية لباقي الأيام، فهي أيام بلا شكل محدد ولا تضبطها بنية ما، فلايوجد يوم من الأيام التي أمارس فيها الكتابة يشبه الآخر، فقد يبدأ في الخامسة صباحا و يمكن أن أستمر في الكتابة لإثنتي عشرة ساعة، وقد تكون مدته ثوان قليلة تراودني فيها فكرة خاطفة لكتابة رواية، قد أكتب في حجرة مكتبي الفسيحة، لكن أحب الأماكن العامة الصاخبة، لكن إن ركزت جيدا في عملك فإن الأصوات من حولك ستتلاشي تماما. وعلى كل حال فالكتب لا تكتب إلا بإرادتها، ووتيرتها الخاصة، ولن تمكنك من كتابتها أبدا إلا متى أصبحت جاهزة، فأن تتعلم كيفية الانتباه إلى تلك اللحظة عند وصولها ، هو بمثابة المفتاح لكي تبدأ إدارة وقتك. وبعد تأليفي لأحد عشرة كتابا استغرقت ثلاثين عاما فما تزال عملية الكتابة غامضة بالنسبة لي".

كذلك مواطنه "هاورد جاكوبسون" (١٩٤٢)، يقول "أستيقظ مثل راهب في السادسة صباحا، أصنع الشاي ثم أتوجه فورا إلى طاولة الكتابة فورا، ولا أغادرها إلا بعد أن تتورم عيناي. يوم الكتابة يشيرضمنيا إلى أن

هناك أياما لا تصلح للكتابة ولا وجود لتلك الأيام، لست مقيدا بحد أدنى من الكلمات، ولا مجبرا على خطة ما، ولا أعمل على مسودات. لا توجد طريقة صائبة إلى الأبد، علمتنى تجاربي أن كل أثر أفرغ من انجازه سيغير طقوسي، لقد أمضيت أوقاتا ممتعة من السادسة صباحا وحتى السادسة مساء في تركيز مكثف ممتع، إلى درجة أنه يشغلني عن شم رائحة الدخان لو اشتعل حريق في منزلي".

أيضا هيلاري مانتل (١٩٥٢) تحب أن تكون الكتابة أول ما تفعله في كل صباح، قبل أن تنطق بكلمة، أو تأخذ رشفة من فنجان قهوة. بسرعة تدون أفكارا وملاحظات قد تكون مستقاة من أحلامها، والتحدي الأكبر أمامها هو أن تأتي رواياتها مطابقة للتاريخ. لذا فهي تعد دليلا بالشخصيات مرتبة هجائيا. كل شخصية تخصص لها صفحة توضح في أي الأماكن بالضبط كانت تتواجد في تواريخ بعينها. تقول "هناك حاجة حقيقية إلى معرفة مكان تواجد دوق سفولك في لحظة معينة. فلا يمكنك أن تقول إنه كان في لندن بينما تاريخيا هو كان في مكان آخر". تعمل مانتل طوال النصف الأول من العام. بينما النصف الثاني لحياتها العادية، وتضيف "لا مشكلة لدي أن كتبت بيدي أو على الحاسوب مباشرة"، و"الشاي هو مصدر طاقتي اثناء الكتابة"، وتعرف الإلهام بأنه "اليقظة الدائمة والبقاء في حالة ترقب للمادة التي تكتبها ليلا أو نهارا". وأخيرا يذكر الليبي الذي يكتب بالانجليزية والفائز بثلاثة جوائز عالمية "هشام مطر" وهو من مواليد نيويورك ١٩٧٠، ومقيم في لندن أن الأسطورةهي أن تستمر في فعل الشيء العادي يوميا، لتحدث الأشياء

غير العادية بعد ذلك، أكتب عددا من أفضل أعمالي وأنا في الحافلة، أو أثناء المشي فيتوقف ويدون سطر مرق في رأسه بسرعة كالفراشة، ثم يعود إلى مكتبه ، وهو عادة ما يصحو منذ السادسة صباحا ويظل يكتب لنحو عشر ساعات .

واجهوا العزلة والخوف والنفي بالكتابة

لم تنقذ الحكايات رأس شهرزاد فقط من السيف، يبدو أنها تنقذ دائما رؤوسا أخرى، منها رأس البرلماني المكسيكي "فيكتور كوينتانا"، الذي كشف وقائع فساد في بلده، فقرر من تصدى لهم التخلص منه بالاتفاق مع قتلة مأجورين، وفي مشهد عبثي اختطفه المأجورون وقيدوه وطرحوه أرضا، وكادوا أن يقتلوه بالرصاص تنفيذا لطلب مؤجريهم، لكن ركلهم المتواتر العنيف له جرهم إلى حديث عن كرة القدم، عضو الكونجرس المكسيكي لم يكن من هواة كرة القدم لكن بالصدفة قرأ عنها كتابا، هو كتاب "كرة القدم في الشمس والظل" للكاتب الأوراجواني "إدواردو جاليانو"، أراد أن يطيل حياته لدقائق فحكى لهم قصة وردت بالكتاب، أعجبتهم فاستزادوه، وظل يستعير من كتاب جاليانو حتى فاجأوه بقولهم " أنت الآن في مأمن" ففكوا وثاقه وتركوه حيا، هكذا بدأ جاليانو حديثه عن قصصه، وببساطته المعهودة يتذكر أعمالا كثيرة له، يختتمها باستعادة تحدى كبير واجهه، فقد عايش لفترة عمال المناجم في مدينة "لالاجوا" البوليفية ليكتب عنهم، وفي ختام ليلة سمر طلب منه أحدهم أن يحدثهم عن البحر، أدهشهم الطلب فتبنوه جميعا وأصروا "حدثنا عن البحر"، يقول جاليانو أن الموت في سن الشباب كان قدر اولئك الذين لم يروا البحر، فكان عليه أن

يأخذهم "إلى البحر البعيد جدا، وأن أجد الكلمات التي يمكن أن تبللهم حتى العظم".

الحقيقة المتخيلة

هكذا تحدث جاليانو عن تحدى الكتابة، في أولى مقالات كتاب "حياة الكتابة" الصادر حديثاً في تونس عن دار مسيكلياني، ويضمُ مقالات ترجمها الكاتب السعودي عبد الله الزماي ، لتسعة من روائيين يستعيدون فيها أثر الكتابة في حيواتهم، مشيرين إلى البدايات والقدر الذي قادهم نحو هذا المصير. فمثلا الياباني " هاروكي موراكامي" استعاد " اللحظة التي ادركت فيها أنني سأكون روائيا" وفيها يتحدث عن تفاصيل التحوّل الحاد في حياته التي بدأها كصاحب مقهى ثم تحول إلى روائي شهير. ويتحدث فيه عن كيف جاءته فكرة روايته الأولى وهو يتابع مباراة بيسبول ثم كيف واصل كتابتها على طاولة المطبخ ثم الطريقة التي كتبها بها ثم فوزها بجائزة.

التشيلية "إيزابيل الليندي"، تبدأ بالتأكيد على أن كل كلمة كتبتها كانت حقيقية، فالتي لم تحدث سابقا ستحدث بالتأكيد لاحقا، فلا يمكنها أن ترسم حدا فاصلا بين الخيال والحقيقة، وترى أن دور الكاتب يتمثل في أن يبقي على الحقيقة المتخيلة، وتدلل بقصة قصيرة تراها تعبيرا مجازيا عن الكتابة، القصة لإدواردو غاليانو من كتابه "المُعانقات"، يحكي عن عجوز وحيد ظنه اللصوص غنياً فسطوا على بيته، فعثروا في القبو على صندوق لكن هذا الكنز لم يكن ذهباً إنما مجموعة من رسائل الحب التي تلقاها العجوز طوال مراحل حياته، بدلا من التخلص منها قرروا أن يعيدوها إليه

عبر البريد لكن بمعدل رسالة واحدة أسبوعيا، وهكذا لم يستعيد العجوز رسائله فقط بل استعاد حياته. تعتقدُ إيزابيل الليندي بأنّ ما فعله اللصوص، يشبه ما تسميه بالقيمة العابثة للأدب، أن يأخذوا شيئاً واقعياً وبحيلة سحريّة يحوّلونه إلى شيء جديد تماما.

أما مواطنها "روبرتو بولانيو" فيتحدث عن المنفيين، ويذهب إلى أن آدم وحواء كانا أول من تعرضا للنفي، فقناعته أن الأديب يحمل منفاه داخله سواء حمل امتعته ورحل عن الوطن وهو في مستهل صباه أو لم يغادر موطنه قط، ويتسائل : " هل الأرض الغريبة (مثلها في ذلك مثل أرض الوطن) واقع جغرافي موضوعي أم تصور عقلي في تغير مستمر؟"، ويرى أن المنفى هو المقياس الحقيقي لكل كاتب، فبعض الكتاب يرون في مغادرة منزل العائلة منفى، وبعضهم يراه في مغادرة المدينة التي نشأ بها، وبعضهم لا يراه إلا في مغادرة الوطن، وهو يرى أن مغادرة الطفولة بحد ذاتها منفى، وكل كاتب يصبح منفيا حين يكتب والقارىء كذلك يصبح منفيا بمجرد أن يفتح كتابا، ويفرّق بولانيو في ورقته بين أنّ الكاتب هو مَن لا يتخبّط مثل السمكة داخل السجن أو في المنفى بل تنمو لديه أجنحة وخياله سيكون أكثرَ حدّة وماذا تفعل إذا ساقك القدر إلى تلك التجارب وأنت لا تجيد الكتابة؟.

و البيرواني "ماريو بارجاس يوسا" يبدأ بالحديث عن الخوف من الطيران، فبالرغم من إنه اعتاد ركوب الطائرات كما يبدل قمصانه، إلا أنه " ينضح من العرق في كل رحلة ما يملأ دلاء"، فكر في الاستفادة من تجربة

شبيهه في الخوف من الطيران الكاتب الأوراجواني "كارلوس مورينيو" الذي استغرق مدة طيرانه الأول في قراءة " مدام بوفاري" فأصبحت بالنسبة له تميمة تضمن الوصول بسلام، لأن " الحدس والجنون والخيال أخبروه بأن هذا الطلسم الروائي هو ما يبقي الطائرات التي يستقلها في السفر سالمة"، لكنه لم يجد تميمته، حتى منحته الصدفة خلال سفر ما رواية " مملكة هذا العالم" لأليخو كاربنتيير، الكتاب استغرق مدة الرحلة فكان طوال الوقت بعيدا عن مخاوفه، حينئذ اكتشف العلاج الناجع الذي لم يخب قط، لكن عليه أن يحسن اختيار التحفة الروائية التي تستغرق الرحلة.

أرض القصص

تتحدث التركية "أليف شفق" عن طفولتها، " كنت طفلة وحيدة وحزينة، ومن البوابة الخفية خلف رتابة الحياة اليومية عبرت إلى أرض القصص... في ذلك المكان الغريب لم تكن الأمور مقيدة بقواعد المجتمع، أو بحدود ثقافة الفرد وتقاليده، بل لم تكن مقيدة حتى بقواعد الفيزياء، حيث يمكن للماء أن يتكرر ويمكن للأنهار أن تغير مجراها إن شعرت بالملل من استمرار التدفق في اتجاه واحد محدد.. كل شيء في أرض القصص كان ينبض بالحياة، كل شيء مهما بدا صغيرا لديه قصة تستحق أن تروى". أما خارج أرض القصص فكانت مجرد طفلة خجولة، قاومت عزلتها بالقراءة ثم بالكتابة، وعاشت عمرها كله في أرض القصص.

أما "أورهان باموك" فيتحدث عن متحف البراءة، ساردا تفاصيل كتابة الرواية، وأنه كان يفكر في الرواية والمتحف معا، " لقد قمت بكتابة

الرواية وأنا أفكر في المتحف، وأنشأت المتحف وأنا أفكر في الرواية، لقد ابتكرت كلا من المتحف والرواية في نفس الوقت، وفسرت هذا الارتباط المعقد بينهما في الرواية".

أما آخر حائزي نوبل الآداب البريطاني ذو الأصل الياباني "كازو إيشيجور" فيتحدث عن روايته "بقايا النهار"، وتفرغه التام لها والتحضير لمشروعها الروائي حتى أنجزها في أربعة اسابيع، مُوضحاً أنّ الفيلم الذي شاهده في السبعينات ألهمه بطله بنحت شخصية ستينفز رئيس الخدم في الرواية، ويبدي رأيه عن توقيت الكتابة مقتنعاً بأنّ البدءَ في الوقت المبكر قد يسبّب القدر نفسَه من الضرر الناجم عن البدء متأخّراً للغاية.

وعن تجربته في كتابة رواية "حياة باي" يذكر يان مارتل ثلاثة أسباب هامة لكي تكون الكتابة ناجحة، وهي التأثّر والإلهام والعمل الجاد ، ويقول في باب العمل الجاد: " لم يكن التدوين اليومي على الصفحات دون عقبات، ولم يَخلُ من لحظات الشكّ ، والأخطاء والتنقيح، ولكن دائما، بعمق ومتعة تثلج الصدر، وبالإيمان بأنّه مهما كان مصير الرواية، فإنني سأكون سعيدا بها، لقد ساعدتني على فهم العالم، الذي أعيش فيه بشكل أفضل نسبيّا".

خمسون كتابا عظيما تنقذ الحياة

لقد عشت هذا الكتاب ثم فكرت في كتابته لسنوات طويلة، ثم كتبته أخيرا".هكذا تحدث الكاتب البريطاني "آندي ميلر" عن كتابه "سنة القراءة الخطرة"، ويذكر في المقدمة أن الكتاب "ولد من محاولة صادقة لقراءة عدد من الكتب التي نجحت في تفاديها عبر سبعة وثلاثين سنة من الحياة". يتحدث آندي ميلر عن كتابه باعتباره حياة عاشها، وباعتباره كائن حي، لذا أعقب العنوان الرئيسي بآخر فرعي طويل "كيف استطاع خمسون كتابا عظيما إنقاذ حياتي؟".

يطول العنوان كثيرا، و يوحى بتشابه محتواه مع تلك الكتب التي قدمها البرتو مانجويل، لكن ابتداء من المقدمة نلمس الفارق الجوهري، وقد عبر عنه "آندي ميلر" بقوله " حاولت أن أدمج هذه الكتب بالحياة اليومية التي نعيشها"، ويصفه بأنه يمكن اعتباره نوعا من النقد الأدبي، لكنه أيضا كتاب مذكرات، فثمة تماس وتداخل بين حياة صاحب الكتاب وبين الكتب التي يتناولها. ويراه صاحبا قريب الصلة بكتاب هنري ميلر "الكتب في حياتي"، حيث وصف الكتب بأنها" لقد كانوا أحياء، وكانوا يتحدثون معي"، يستعير المؤلف هذه المقولة، لأنها تقبض على نوعية الكتب التي كان يلهث خلفها طوال سنة القراءة الخطرة.

قائمة الإصلاح

الكتاب الذي ترجمه إلى العربية مُحَّد الضبع وأصدرت منه دار كلمات الكويتية ست طبعات خلال عامي ٢٠١٦، ٢٠١٧، يحكي قصة السنة الأربعين من حياة صاحبه الذي بدأ حياته مسئولا في متجر لبيع الكتب، وهناك تعرف على زوجته التي كانت زميلة له في العمل، قبل أن يمارس الكتابة ويعمل محررا أدبيا لدى إحدى دور النشر، يتذكر "كنت محرراً للكتب، لقد عملت مع دار نشر في لندن، وجلست أمام أكوام من الأوراق، تتزايد كل يوم، وكنت أحاول اختيار الجيد من السيئ لمعرفة ما يستحق النشر وما يستحق النسيان، ما يمكن إنقاذه بشيء من التعديل، وما يمكن إلقاؤه في سلة المهملات". كان آندي ميلر قد أمضى السنوات الثلاثة السابقة على "سنة القراءة الخطرة"، بعيدا عن الكتب، فكانت قوائم الكتب التي يود قراءتها تطول وتشمل عناوينا من الكلاسيكيات ومن كتب أخرى حديثة، وتضم روايات وكتبا في السياسة والفلسفة، كان يكذب بشأنها ويدعى أنه قرأها، ويتحدث عنها في مجالسه الخاصة وفي مسامراته مع الأصدقاء، مع انه استمرأ حالة اللاقراءة، لكنه فجأة أفاق واكتشف أنه أهدر حياته بعيداً عن القراءة، التي تعلق بها منذ كان طفلاً. لكنه أقلع عنها تكاسلاً، أو هرباً من صعوبتها، أو لإمكانه الادعاء بأنه قرأها. لذا قرر أن يستعيد علاقته بالكتب، وعكف على قوائمه الكثيرة ليستخلص منها خمسين كتابا، راعى أن أطلق عليها "قائمة الإصلاح"، بمعنى أنها أصلحت حياته، وقال عنها "عندما بدأت بالقراءة كانت أقل من هذا العدد بكثير، ولكنني كنتُ مستمتعاً جداً ولم أستطع التوقف. وفي

عصر كهذا نجد أنفسنا غير قادرين على مقاومة قوائم قرائية كهذه، ولأننا دائما ما نكون في حالة من الاستهلاك للمعلومات وإصدار قرارات وأحكام سريعة بشأن كل شيء، فلذلك نجد أنفسنا ننجذب باتجاه قوائم الأفضل والأسوأ".

المعلم ومارجريتا

ضم آندي ميلر للقائمة الكتب التي يشعر بالخجل لأنه لم يقرأها، وقاوم أي رغبة في إضافة غيرها طلباً للتركيز، ووفر الكتب، وأشهد زوجته عليها ليؤكد عزمه على الانجاز. يسرد الكاتب تفاصيل كثيرة عن طقوسه الصباحية منذ الاستيقاظ قبل أن يمسك برواية ميخائيل بولجاكوف المعلم ومارجريتا، الرواية التي منعت من النشر في حياة كاتبها، أعادت القارىء آندي ميلر للحياة من جديد، بحسب تعبيره، ويضيف " شفافية الدهشة التي أشعر بها من قراءة كتاب كهذا بعد فترة طويلة من عدم القراءة تعتبر بحد ذاتها مفاجأة مجزية.

في الرواية التي تفترض أن الشيطان هبط في موسكو، يتابع ميلر حديثا بين برليوز والبروفيسير المجنون الذي يصيح به "سوف يقطع رأسك" وفي ختام الفصل يقرأ : " اختفي برليوز من النظر أسفل الترام، وتدحرج جسم دائري مظلم على الرصيف. كان رأسا مقطوعا". يعتبر آندي ميلر تلك اللحظة فارقة، فبعدها تتخذ حياته مسارا مختلفا، قبل أن يوضح كيفية تغيير المسار، وقبل أن يكمل لنا قصتها يتوقف مع مؤلفها الذي حرق مسودتها الأولى إثر إبلاغه بقرار السلطات السوفيتية منع عرض مسرحيته " عصابة المنافقين"، ويعود بعد خمس سنوات ليحرق مسودتها الثانية، وفي ابريل ١٩٣٦ ينتهي من كتابة المسودة

الثالثة التي تنشر بعد رحيله لتكلل بالنجاح جهودا استمرت أرملة الروائي في بذلها لربع قرن.

الرواية استغرقت صاحب سنة القراءة الخطرة لخمسة أيام " لكن سحرها امتد لفترة أطول بكثير"، فالصفقة التي تعقدها مارجريتا مع الشيطان، تمنح المعلم الأبدية، يقول ميلر "سر المعلم ومارجريتا يبدو أنه ينجح في التأثير على عدد لا يحصى من البشر، ثم يردف ساخرا " وهذا مالا تحصل عليه عند قراءة دان براون".

دان براون

في مقابل الخمسين كتاباً العظيمة التي أنقذت حياة آندي ميلر، ثمة كتابان ليسا كذلك، مؤلفهما هو دان براون، منهما "شفرة دافنشي" التي يراها آندي ميلر "نوع من الهراء.. وسيئة جداً.. ومشتتة"، يدرك أنه أسرف في انتقاد براون فيتساءل ساخرا: "هل أشعر بالغيرة من دان براون؟"، ويجيب بالنفي: "أنا لا أتطلع إلى أسلوب دان براون في الكتابة، ولا أحلم بأكون شخصية عامة مشهورة يهزأ العالم بها. وإليكم هذه الحقيقة، رغم أنه أكثر شهرة ونجاحاً مني بكثير، إلا أنه قبل نشره رواية شفرة دافنشي كانت أرقام مبيعاتنا متساوية، ثم انطلق ليتفوق عليّ بنسبة تبلغ إثني عشر ألف نسخة مقابل كل نسخة أبيعها. أياً كان، أتمنى له المزيد من النجاح، قبل كل شيء، جميعنا كتاب وعلينا أن نقف بجانب بعضنا. أما بالنسبة للمال، فبالطبع أود أن أحصل ولو على جزء بسيط من ثروة دان براون، لكن هذا لا يعني أنني أريد فعلها على طريقته. أتمنى أن أحصل على ثروة دونالد ترامب دون أن ألزم نفسي بالضرورة بتسريحة شعره".

إبادة الكتب

عرف الإنسان الكتابة مع بداية ارتقائه حضاريا، فكان الكتاب دليلا على التحضر، وقد عرف السومريون والبابليون الكتاب الفخاري، وتوصل قدماء المصريين للكتاب الدرجي المصنوع من أعواد البردى، وهو الكتاب الذي أخذه عنهم الإغريق والرومان. و يواجه الكتاب منذ اكتشافه عداء شديدا من الحكام و الكهنة، وتذكر المصادر التاريخية أن عام ٣٣٥ قبل الميلاد، شهد أول جريمة منظمة ضد الكتب حين قام الإسكندر الأكبر ب حرق مكتبة برسيبولس، التي كانت تحوي عشرة آلاف مخطوطة. وفي سنة ٢١٢ قبل الميلاد، أقدم الإمبراطور الصيني تشين شي هوانج على إتلاف إرث الحضارة الصينية طوال الفترة السابقة على حكمه فدمر مائة ألف مخطوط. وفي كتابها "شمس العرب تسطع على الغرب" تقول المستشرقة زيجريد هونكه: "وهكذا حرقت يد التعصب مليوناً وخمسة آلاف من المجلدات، هي مجهود العرب في الأندلس وثمرة نهضتهم في ثمانية قرون".

إبادة الكتب

يرصد التاريخ العلاقة بين تدهور المكتبات واضمحلال الحضارات. فحرق الكتب يمثل "انقطاعًا في سرد القصة سواء الفردية أو الجمعية،

انقطاعًا في الزمن والعلاقات الإنسانية؛ وبالتالي إعاقة التشكُّل المستمر للكلِّ الذي يحمل معنى".

هذا ما تقوله "ربيكا كنوث" الأستاذة بجامعة هاواى، و المتخصصة في تاريخ الكتب والمكتبات، في كتابها الصادر مؤخرا ضمن سلسلة "عالم المعرفة" الكويتية، بترجمة عاطف سيد عثمان وعنوانه "إبادة الكتب ... تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسية في القرن العشرين". وهي تبدأ كتابها بالتأكيد على أن " حملات تدمير الكتب بعيدة كل البعد عن أن تكو مجرد شر محض، فهي عمليات موجهة نحو هدف مرسوم وخطط مسوغة بعناية في إطار الصراعات التي تندلع بين رؤى متعارضة"، وترى الكاتبة كذلك أن إبادة الكتب ليست مجرد جريمة عفوية يرتكبها برابرة وظلاميون، بل هي وسيلة من وسائل حل المشكلات تتسم بأنها عمدية ومنهجية، توظِّف العنف لحرمان جماعة ما من حقوقها، لخدمة أيديولوجية متطرفة.وترى "ربيكا كنوث" أن إصرار أيديولوجيات القرن العشرين على تدمير الكتب والمكتبات، "ليس هجومًا على الذات الفردية وحسب، بل على الثقافة كأساس لهوية جماعة ما. لطالما كانت الكتب هدفًا سهلًا للتدمير، سواء لأسباب طبيعية ككوارث ألمت بمكتبات، أو بيد الإنسان الذي حرق الكتب وقصف المكتبات عمدًا". بعد ذلك ترصد ثلاثة أنماط للظروف المحيطة بتدمير المكتبات، أولها التدمير في إطار اجتياح المدن والقصور والمعابد أو أثناء المعارك ذاتها أو كثمن لخسارة الحرب، وثانيها نهب الكتب والوثائق بوصفها ممتلكات قيِّمة يستفيد منها الغازي والمنتصر ويُحرَم منها المهزومون، اما النمط الثالث فيرتبط بالرقابة والمصادرة

والتطهير الثقافي في ظل أنظمة أيديولوجية سياسية متطرفة أو دينية. وتدمير الكتب ليس هجومًا على الذات الفردية وحسب، وإنما أيضًا على الثقافة كأساس لهوية جماعة ما. لذلك فالعنف الموجه ضد ثقافة محددة، هو عنف ظاهري غالبًا ما يغطي عنفًا سياسيًّا.

سياسات الإجرام

غالبا ما يوصف القرن العشرين بأنه القرن الأكثر دموية، إذ لم تكتفِ بعض الأنظمة السياسية باستهداف البشر بل استهدفت الثقافة كذلك من أجل محو هوية المهزوم. وقد استُحدثت مصطلحات جديدة لوصف هذه الجرائم: إبادة جماعية وإبادة اثنية. والحالات الخمس التي يدرسها الكتاب عبر خمسة فصول متتالية هي: ألمانيا النازية، صربيا الكبرى، العراق، الصين، التبت، تقدم دليلًا على وجود علاقة بين تدمير الكتب في القرن العشرين وجرائم الإبادة الجماعية والاثنية. في الفصل السادس "العراق والكويت وسياسات الإجرام"، تخلص إلى أن الكوارث تحدث ليس بسبب الأيديولوجيات ومقاصدها، وإنما "بسبب التطرف في تطبيقها بيد أصحاب السلطة المطلقة، ممن لا يتسامحون مع أي أصوات بديلة". وهي كذلك ترى أن "نهب شبكة المعلومات الكويتية أو تدميرها كان سياسة أساسية في الاستراتيجية المزدوجة الهادفة إلى الارتقاء بالعراق، ومحو الكويت باعتبارها أمة ذات سيادة"، وتُقدّم ربيكا كنوث إحصائيات موثّقة حول كميّة الكتب التي أُتلفت في المدارس والجامعات ثم المكتبات، فتذكر أن ٣٤% من الكتب الموجودة بالمكتبات المدرسية تم تدميرها، كما ضاع أكثر من مليون

كتاب من الكتب التعليمية أو الموجهه للطفل. وتتناول الدراسة كيفية إتلاف الأنظمة المعلوماتية ونقل الآثار، كما تشرح بالتفصيل كيف حدث ذلك. وتتساءل المؤلفة عن الأسباب التي تدفع بلدا عربيا لغزو بلد عربي مجاور له نفس اللغة والهوية، فتتحدث عما تسميه " التفكك وصعود البعثية لكنها، وهي تسرد تاريخ حزب "البعث"، تتناول فكرة الوحدة العربية، فتقول "كان وقود الوحدة العربية أسطورة تفسيرية عظيمة الأثر فحواها أن الأجنبي عدو. استندت الأسطورة إلى الفرضية التي تذهب إلى أن الأجانب سبّبوا انحطاطاً ثقافياً وفرقة بين العرب، عن طريق إبقاء الشعب العربي ضعيفاً ...و صار يُنظَر إلى الفقر المعاصر باعتباره ناجماً عن مكائد ينسجها الأجانب، وجرى التخفيف من حدة الخسارة المعنوية التي سبّبتها الهزائم العسكرية المعاصرة للعرب". هكذا وببساطة تدل على خطأ فهم ربيكا كنوث لجذور الصراع العربي الغربي، فتتجاهل حقب طويلة من التاريخ المليء بالصراع بين الغرب والمنطقة العربية، حيث استطاع الغرب القوي احتلال أراضي الشعوب العربية التي أنهكها حكم تركي غشوم دام لستة قرون، فاستنزفت دول الاستعمار الغربي خيرات العرب، ولا تزال تسعى للسيطرة عليها بأشكال مختلفة، لكن المؤلفة تتجاهل ذلك وترده إلى إيمان العرب بعقيدة كبش الفداء ونظرية المؤامرة، فتختصر الأمر كله في دافع نفسي يستهدف تبرئة الذات من أسباب الهزيمة، وتنهي الفصل بل الكتاب كله دون أن تتناول عمليات التدمير والنهب المنظمين والممنهجين لمكتبات وآثار العراق خلال فترة الاحتلال الأمريكي له، فربما يرجع السبب لكون الطبعة الأصلية من الكتاب صدرت في مطلع القرن.

صدام الأفكار

يرصد آخر فصول الكتاب الفروق الجوهرية بين مناصري الأيديولوجيات المتطرفة وذوي النزعة الإنسية. ففي حين يعمد الفريق الأول إلى نبذ المعرفة الموروثة حتى يتمكن من النظر إلى المستقبل اليوتوبي المنتظر، فيمارسون تسييسا للثقافة أو ينقلبون عليها، بينما يسعى ذوو النزعة الإنسية إلى البحث عن الإلهام والتجديد باستيعاب الموروث. فهم يرون في المواد المكتوبة وسيلة لاستمرار الثقافة والتقدم، ويؤمنون بمقولة الشاعر الألماني هاينريش هاينه "عندما يُقدِمون على حرق الكتب، فسيؤول الأمر بهم أيضًا إلى حرق البشر أنفسهم".

ضد المكتبة

"ليست المكتبة بحجمها، إنما في نوعية محتوياتها، فنحن نحتاج إلى الكتب التي تقوم بتغيير مصائرنا".

هكذا يلخص الروائي السوري خليل صويلح تجربته المريرة مع المكتبات، فقد اضطرته ظروف الحياة وصروفها إلى تنقل دائم من بيت إلى بيت، ولاختلاف مساحات البيوت وظروف الانتقال كان يضطر دائما للاستغناء عن الكثير مما لديه من كتب.

يحكي الكاتب: "هكذا ارتحلتْ مكتبتي خمس رحلات قسرية، وفي كل مرّة أتخلّص من بعض عناوينها بلا مغفرة، فهناك كتب لن أعود إليها مجدّداً، أو هكذا كنت أظنُّ حينها".

ولم يكن الانتقال هو السبب الوحيد للاستغناء عن الكتب، هناك أيضا ضيق ذات اليد الذي قد يحرمنا من نفائس وليس فقط من كتب نراها زائدة عن الحاجة، يتذكر صويلح "كما سأتخلّص لاحقاً من مجلدات "الأغاني" لأبي فرج الأصفهاني، بنصف ثمنها، لأسباب تتعلق بالإفلاس هذه المرّة".

جرب كثيرا مرارة وحيرة المفاضلة التي تتطلبها عملية الاستغناء عن الكتب الفائضة عن الحاجة، وحتى يهون على نفسه مكابدة تلك الحيرة المرة التي ربما لم ينج منها كاتب عربي، يستعيد تجربة الشاعر الكبير الراحل "محمود درويش" عندما غادر بيروت إثر الغزو الإسرائيلي لها في عام (١٩٨٢) نحو منفى آخر، فاضطر أن يتخلّى عن مكتبته. احتفظ بكتابين فقط: "ديوان المتنبي"، و"الأناشيد الكنعانية". كذلك يطرح صويلح فكرة "اللا مكتبة" كحل يتيح التخفف من عبء المكتبة بشكلها التقليدي ذو الرفوف الخشبية الثقيلة التي تعوق نقلها، فيتساءل: "ما حاجتنا إلى كتب صارت متوفرة في دكان جوجل المفتوح ليلاً نهاراً؟".

سيرة ناقصة

تشكل هذه التجربة موضوعا لأحدث كتب خليل صويلح "ضد المكتبة"، (دار أثر السعودية _ ٢٠١٨)، حيث يبين أن موقف الضد هنا يتخذه من شكل المكتبة وليس من الكتب نفسها، لذا يدلف من العتبة الأولى للكتاب متأبطا أمبرتو إيكو، ومستعيرا مقولته "منْ لا يقرأ يعيش حياة واحدة حتى لو اجتاز السبعين عاماً. أما منْ يقرأ، فيعيش خمسة آلاف عام. القراءة أبدية أزلية"، لذا يؤكد منذ السطر الأول "هذه النصوص كتبت من موقع القارىء في المقام الأول" ويتحدث عن حيرة أخرى يجربها القراء بين رفوف المكتبات بحثا عن كتاب "يقودك إلى ألفة غير مسبوقة، إلى اضطراب وريبة وشكوك، إلى ارتواء وشبع كما لو أنك حيال وليمة دسمة من الكلمات والصور والنبوءات".

والكاتب الذي لم يوضح غلافه تجنيسا أو توصيفا لمحتوى الكتاب، يصارح قارئه قبل أن ينتهي من الصفحة الأولى أنه سيجد في الصفحات "سيرة ناقصة للكتب" سيرة لن تكتمل أبدا لأن كاتبها يدلف إلى المكتبة (أو خلاء الكتب بحسب تعبيره) باعتبارها متاهة، يدخلها على أمل أن يقع في فخ كاتب مجهول، مفتونا بدور الطريدة لا الصياد، بحثا عن حكاية لم تحكها شهرزاد، ولما لم يجدها يفتش عنها في متاهة كتب أخرى، مثل لعنة أبدية، في تجوال طليق يطيح هندسة رفوف المكتبة رأسا على عقب.

تهجين الفوضى

يتذكر الكاتب: "كان عليّ أن أنتبه جيداً، إلى مقاييس حجم المكتبة التي أنوي تفصيلها، بما يتناسب مع ارتفاع وعرض الباب الخارجي للمنزل المستأجر، وذلك لإدخالها لاحقاً بلا رضوض. نصحني النجّار بخشب الزان معتبراً إياه أفضل أنواع الخشب. مكتبة بسبعة رفوف وارتفاعات مختلفة تتقاطع بأشكال هندسية، وفقاً لحجوم الكتب المقترحة. كنت أصنّف الكتب تبعاً لأجناسها بترتيب أنيق، لكن هذا الوضع لم يستمر طويلاً، خصوصاً بعد تراكم المجلات الدورية ذات الأحجام المتنافرة، بالإضافة إلى مجلدات الكتب التراثية، وكتب الشعر بحجم كف اليد".
كان لا بد أن تحدث الفوضى مع تراكم الكتب، أيضا تلك الصورة النمطية التى تشكل انطباعنا الأوحد عن المكتبات أفقدت الكتب دورها الفعلى فى التفاعل الحيوي مع القارىء، لذلك يقول صويلح "أتساءل بجديّة عن جدوى كل هذه الرفوف من المجلدات الضخمة التي تخصّ تراث

الأسلاف"، ويضيف " سأجازف أكثر بأن أدعو إلى فكرة اللامكتبة، وبإسراف نقدي أكبر، تعزيز فكرة ضدّ المكتبة، كنوعٍ من تهجين الفوضى، فهناك مكتبة مُختزَلة تتجوّل في الرأس، ذهاباً وإياباً، بعبارة مؤثرة، أو شخصية في رواية، أو فكرة فلسفية، أو صورة شعرية، ستلح علينا، تبعاً لقوة تأثيرها، أو حاجتنا الآنية إليها، وهذا ما يتطلب العودة إلى كتاب ما من أجلها، والتفتيش عن مكانه بين الرفوف المتراصّة ككتيبة جنود"، لكن ذلك يحتاج إلى مكتبة أخرى بخطط ومتاهات لا نهائية. وليست كل الكتب تصلح لتلك المكتبة البديلة، لذلك يشير إلى كتب أقرب ما تكون إلى ذبيحة لغوية بأحشاء مكشوفة ورائحة عطنة، تدعوك إلى النفور من محتوياتها، ورائحة أفكارها، بمجرد تصفحها على عجل، وكتبُ تجذبك إليها من السطر الأول. ويؤيد صويلح فكرته بما قاله غارسيا ماركيز عن كافكا، فحين بدأ بقراءة "المسخ" أُصيب بالذهول والدهشة. كانت الرواية تبدأ هكذا " استيقظ غريغور سامسا صباح ذلك اليوم من كوابيسه، ووجد نفسه وقد تحوّل إلى حشرة ضخمة". يعلّق ماركيز" لم أنم بعدها أبدًا بسكينتي السابقة. لقد حدّد الكتاب اتجاهًا جديدًا لحياتي منذ السطر الأول". هذا الدرس سيحفظه ماركيز جيّداً، فهو كان يعتبر أن السطر الأول، إن لم يكن صحيحاً، فإن كل ما يليه سيكون بلا فائدة.

سيّد الكتب

يراجع الكاتب موقفه من المكتبة التقليدية بشكلها النمطي الجغرافي، فيشير إلى تجربة "سيد الكتب" وهو "خوسيه ألبرتو غوتيريز" وهو مواطن

كولومبي يعمل سائقاً لشاحنة تجمع القمامة، تمكّن من جمع الآلاف من الكتب محوّلا بيته إلى مكتبة عامة مجانية.

تغيّرت حياة سيّد الكتب بعد اكتشافه أن الناس يلقون عدداً كبيراً من الكتب في المهملات.

أول الكتب التي عثر عليها كان آنا كارنينا، وقد عثر عليه في خزانة مع العشرات من الكتب الأخرى. وهكذا بدأ بجمع الكتب وتخزينها في منزله. وبمرور السنوات، أصبح بيته مليئاً بالكتب .

هنا يقارن صويلح سيد الكتب بعمال النظافة في بلادنا، على الأرجح، لإن عثر على كتب فسيبيعها بالكيلو لمطعم فلافل، أو عربة لبيع الذرة، أو إحالته إلى جهة أمنيّة، تنفيذاً لتعليمات صارمة بتسليم أية أوراق يجدونها في النفايات، فربما تحتوي على منشورات خطيرة.

بيت حافل بالمجانين يروون بالأكاذيب حقيقة العالم

تأسست مجلة "باريس ريفيو" في عام ١٩٥٣، وفي أول أعدادها طالبت القارىء بالتركيز على المواد الإبداعية من قصص وقصائد، مؤكدة على أنها "تضع النقد في موضعه الذي ينتمي إليه، أي بالقرب من خلفية الكتاب"، وعوضا عن النقد أتاحت المجلة للكتاب أن يتحدثوا عن أنفسهم وتجاربهم في باب "الكتاب يعملون" حيث يعمل المحاورون على استكناه أسرار حياة وفن المبدعين الكبار، وطوال ستين عاما لم يخل عددا من المجلة من حوار أو أكثر، مما يجعل منها كنزا حقيقيا بحسب تعبير الكاتب المصري "أحمد الشافعي" الذي اختار حوارات نشرتها المجلة مع عدد من كبار الروائيين هم أرنست همنغواي وهنري ميلر وبورخيس وكارلوس فوينتس وميلان كونديرا وبول أوستر وسوزان سونتاج وأمبرتو إكو، وتاسعهم أورهان باموق، الذي اختار المترجم له نصاً بعنوان "تدفعنا الشياطين"، سبق أن نشر كمقدمة لكتاب بعنوان "حوارات دي باريس ريفيو ٢"، وترجمه الشافعي ليصدر به الحوارات التي ترجمها وضمها معا في كتابه الذي أصدرته مؤخرا الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان "بيت حافل بالمجانين حوارات باريس ريفيو". في تقديمه للكتاب يقول المترجم " لا أعرف ماذا في الحوار يجعله حبيبا هكذا إلى نفوس القراء، لا أعرف سر تلك اللهفة

التي تجعل بعضنا يقبلون على قراءة حوارات يعرفون مسبقا أنهم قرأوا مضامينها في شهادات ومقالات ومصادر أخرى" ويشبه الأمر بأنه مثل استراق السمع إلى راكبين في قطار أو طائرة، ليس من المتوقع أن تصادف هامشا في حديثهما يوقف تدفق المتعة، هما مجرد اثنين يتكلمان تقريبا كما يتكلم الناس".

تدفعنا الشياطين

يروي باموق في مقالته أنه عندما قرأ حوارا مع فوكنر في "باريس ريفيو"، انتابه التيه "كما لو كنت عثرت على نص مقدس". وكان يومها يجاهد لينتهي من روايته الأولى، بينما تومض أصداء فوكنر عليه حين يقول: "فكتابة المرء لروايته الأولى لا تقتضي فحسب أن يتعلم كيف يحكي حكايته وكأنها حكاية شخص آخر، إنها أمر يتعلق في الوقت نفسه بأن يصبح المرء شخصا يستطيع أن يتخيل رواية من بدايتها إلى منتهاها، بطريقة متزنة". ومما تعلمه باموك عبر الحوار، نصائح فوكنر: "لا تكف عن الحلم، واطمح إلى أعلى مما تحسب أنك قادر على تحقيقه، لا تقصر اهتمامك على أن تبز معاصريك أو أسلافك، حاول أن تتفوق على نفسك، الفنان خالق تدفعه الشياطين، وهو لا يعرف لماذا اختارته الشياطين هو بالذات، وهو دائم الانشغال بالتساؤل عن سر ذلك". وفي ثنايا المقالة يجيب باموك عن تساؤلات المترجم بشأن قيمة الحوارات لمن يقرأها، حيث يقول "كلما كنت أجلس لقراءة تلك الحوارات، تتبدد الوحدة، كنت أكتشف أن ثمة آخرين يشعرون بمثل ما أشعر به، وأن

المسافة ما بين ما كنت أشتهيه وما حققته مسافة طبيعية، وأن نفوري من الحياة اليومية المعتادة ليس علامة على علة تعتريني، بل دليل ذكاء، وأنه يجب على أن أحافظ على العادات البسيطة الغريبة التي تؤجج جذوة خيالي وتعينني على الكتابة".

نبع الواقع

لكل كاتب طريقته وطقوسه التي لا يشبه فيها أحد سواه، فهيمنجواي مثلا كان الوحيد الذي يكتب وهو واقف في مواجهة الآلة الكاتبة، وغيره يسلك مسالك أخرى، يقول هنري ميلر "يقوم كل فنان بضبط نفسه وتهيئتها للكتابة بطريقة ما"، طبيعي أن يختلفوا في تلك الطرق لكن ثمة أشياء كشف الحوار عن اتفاقهم فيها، منها حدود استفادة الكاتب من شخصيات وأحداث واقعية حقيقية، قال هيمنجواي " بعض الشخصيات مستقاة من الحياة الواقعية، ولكن المرء غالبا ما يبتكر الشخصيات من خلال معرفته بالناس وفهمه لهم وتعامله معهم. وأردف بأن تصوير الشخص مثلما تفعل الصورة الفوتوغرافية يكون من وجهة نظري فشلا كبيرا أما إن أنت أقمته من بين ما تعرف فلابد أن تجد فيه كل الأبعاد".

أما بول أوستر فبالرغم من فانتازية وغرائبية أعماله إلا أنه اعترف بأن الكثير من الشخصيات فيها خصوصا في ثلاثية نيويورك كانت واقعية، إلى درجة أنه اعترف متمنياً أن تكون المهلة القانونية انتهت بأنه اخترع شخصيات خيالية، ويذكر نجيب محفوظ أنه يكتب ما يحدث حوله، في

البيت، في المدرسة، في الشارع، في العمل، وكذلك الأشياء التي يتحدث فيها أصدقاؤه حين يمضي وقتا معهم، وتترك أثرا فيه. وكمثال يقول عن اللص والكلاب " استوحيت القصة من لص روّع القاهرة لفترة. كان اسمه محمود سليمان. حينما خرج من السجن حاول أن يقتل زوجته ومحاميه اللذين نجحا فى الهروب من القتل، ولكنه هو تعرض للقتل فى ثنايا ذلك. ابتكرت القصة من شخصيته. كنت فى ذلك الوقت أعانى من إحساس ضاغط ومستمر بأننى مطارد، وكنت على قناعة بأن حياتنا فى ظل النظام البوليسى فى تلك المرحلة كانت بلا معنى. وهكذا حينما كتبت القصة، كتبت معها قصتى أنا. وإذا بقصة جريمة بسيطة تصبح تأملاً فلسفيًا، فقد حمّلت شخصية الرواية الرئيسية سعيد مهران كل حيرتى وهواجسى، جعلته يمر بتجربة البحث عن إجابات لدى الشيخ، ولدى الساقطة، ولدى المثالى الذى خان أفكاره من أجل المال والشهرة. فالكاتب ليس مجرد صحفى. فهو يضفر مع القصة شكوكه، وأسئلته، وقيمه. هذا هو الفن". ويتفق معه كارلوس فوينتس الذي لا يرضى للأدب أن يكون قناعا للواقع أو مرآة له، فلن يكون الأدب ادبا إن لم يخلق واقعه الخاص.

السياسة الدنيئة

وعن انشغال الكاتب بالسياسة يقول بورخيس "هناك شعراء كثيرين يكتبون جيدا وحينما تتكلم معهم لا يحدثونك إلا في حكايات السياسة الدنيئة، ويتبين ظان كتابتهم ما هي إلا نوع من العرض الجانبي، هؤلاء لم يكونوا شعراء أو كتاب على الإطلاق، إنما هي حيلة تعلموها وحذقوا فيها،

إنهم يأخذون الأشياء كما لو كانت مسلمات وحينما يضطرون للكتابة يعرفون بغتة أنهم يجب ان يكونوا ساخرين أو حزانى، يرتدى الواحد منهم قبعة الكاتب، وبعد أن ينتهي يخلعها ليعود للانخراط في السياسة". ويؤيده هنري ميلر بقوله " أعتبر السياسة عالما كاملا من الفساد والعفن، والمرء كي يكون سياسيا يجب أن يتوفر على قدر من الضحالة، وأن يكون فيه شيىء من القاتل حتى لا يعاف رؤية الناس حينما يصيرون ضحايا".

بينما إرنست هيمنجواى لا يعمم الحكم، يقول "كل شخص وضميره، ولا توجد قاعدة واحدة تحكم عمل الضمير، المهم أن يتأكد الكاتب من قدرة أعماله على البقاء بغض النظر عن البعد السياسي فيها". وبدبلوماسيته المكتسبة يقول كارلوس فوينتس " علينا أن نتمثل ثقل ماضينا الجسيم، فلو نسيت ماضيك تموت، يقوم المرء بالتزامات معينة لأجل المجموع، لأنها التزامات عليه كمواطن وليس ككاتب، بالرغم من ذلك يبقى للمرء حريته ومزاياه الجمالية".

أول ضوء

يجمع الروائيون في حواراتهم بأن وقت الصباح هو الأنسب للكتابة، فهيمنجواي يقول "أكتب كل صباح بمجرد أن يظهر أول ضوء، قدر الإمكان، أبدأ في السادسة صباحاً، وقد أستمر إلى الظهر، وعندما تنتهي تكون فارغاً أو كالفارغ، إذ إنك في الوقت نفسه تكون ممتلئا، كما يحدث لك بعد أن تكون مارست الحب مع شخص تحبه، حيث لا شيء يمكن أن يضيرك".

كذلك هنري ميلر يصف العمل في الصباح بأنه أفضل كثيرا، حيث يكتب لمدة ساعتين أو ثلاثة كل صباح،و كارلوس فوينتس يقول أنه كاتب صباحي ، يكتب ابتداء من الثامنة والنصف وحتى الثانية عشرة والنصف.

كذلك يجمعون على العمل الجاد، و الدقة الشديدة التي تدفعهم لإعادة الكتابة أكثر من مرة، مثلا هيمنجواي قال "كتبت الصفحة الأخيرة من روايتي وداعا للسلاح تقريبا **٣٩** مرة، قبل أن أرضى عنها"، كذلك يميلون للعزلة وخصوصا عن الكتاب من جيلهم يقول أورهان باموق "لم أكن صديقا لأي من الكتاب الأتراك في جيلي"، وهنري ميلر تعرف في باريس على العديد من الكتاب الأمريكيين لكنه يقول " لم تقم أبدا رابطة حقيقية بيني وبين أيا منهم، ويعترف هيمنجواي " كلما توغلت في الكتابة صرت أكثر وحدة"، أما بول أوستر فقد هجر الشعر ليكتب " إختراع العزلة" وهو كتاب غير روائي وأردفه بثلاثية نيويورك وبعدها دأب على نشر رواية كل عام، فبحسب قوله "الرواية هى المكان الوحيد فى هذا العالم الذى يمكن لغريبين أن يلتقيا فتتحقق لهما الحميمية التامة"، وأنه " بالأكاذيب يروي حقيقة العالم" وهو ليس فريدا في ذلك، "اكتشفت أنني لست وحدي... هناك بيت حافل بالمجانين".

مقدسات ومحرمات وحروب: ألغاز الثقافة

"مقدسات ومحرمات وحروب: ألغاز الثقافة" كتاب للعالم الأنثربولوجي الأمريكي "مارفن هاريس" ، ترجمه مؤخراً للعربية الشاعر والكاتب السوري أحمد م. أحمد، وصدرعن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ضمن سلسلة ترجمان التي تعنى بترجمة الإنتاج الفكري المهم إلى اللغة العربية. يحدد العنوان ثلاثة ظواهر بشرية أو أنماط من الحياة ، تبدو غير عقلانية وغير قابلة للتفسير، مثل عادة إقدام بعض زعماء الهنود الحمر على حرق ممتلكاتهم لإثبات غناهم، هذه الظواهر يردّها مارفن هاريس إلى تفسيرات مادية أو ايكولوجية بسيطة، ويتعامل مع كل ظاهرة منها باعتبارها لغزا ثقافيا يسعى لحله من وجهة نظره كعالم "أنثروبولوجي بيئي".

ملاحظتان

قبل مقاربة ما حواه الكتاب من رؤى وأفكار نتوقف عند ملاحظتين: الأولى أن أول طبعة من الكتاب صدرت فى الولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٩٧٤، أي أن ترجمته إلى العربية تأخرت لنحو ثلث قرن، تغير فيها العالم، وتغيرت نظرتنا له، وتغيرت كذلك مناهج وأهداف ورؤى الأنثروبولوجيين، تلك التغيرات لا تنفي أهمية الكتاب لكن لا تنفي مشروعية التساؤل عن أطروحات الكتاب و هل مازالت صالحة للتداول،

أم أن قيمتها الحالية لا تتعدى كونها من كلاسيكيات الإنثروبولوجيا البيئية. لعل مترجم الكتاب وناشره يراهنان على استمرار تلك الصلاحية، بالرغم من أن "هاريس" نفسه يعتبر أن كل ظاهرة اجتماعية تجد تبريرها الواقعي في بساطة الحضور أو الوجود، فالظواهر التي تمكّنت من الاتساق في الزمن أو أظهرت قدرة على التأقلم مع المحيط هي التي استمرت. أما الملاحظة الثانية فمبعثها أن العنوان الأصلي للكتاب كما أصدره صاحبه هو: "أبقار وخنازير ومواجهات وساحرات: ألغاز الثقافة"، نفهم أن السياق الثقافي قد يقتضي اختلاف ما في العنوان مثل تغيير "أبقار وخنازير" لتصبح " مقدسات ومحرمات"، على أساس أن الهندوس يقدسون الأبقار، بينما المسلمين واليهود يحرمون أكل لحم الخنزير، أما المواجهات فهي الحروب، لكن لم يفسر المترجم سراستبعاده للساحرات من العنوان، وقد منح المؤلف في المتن للسحر الفصول الثلاثة الأخيرة: "عصي المكانس" و"مجمع السحرة" و"هوس السحر الأكبر"، أى ربع عدد الفصول الإثني عشرة، فلعله اعتبر السحر ضمن المواجهات فترجمهما معا إلى الحروب.

أبقار وخنازير

يرى "مارفن هاريس" أن الفهم الإنساني للعالم محكوم بثالوث "الجهل والخوف والتناقض"، لذلك بحث في أمور قد تبدو _ خصوصا للناظر إليها من غير بيئتها_ غير عقلانية، محاولا فك تناقضاتها، من خلال السعي إلى تفسير الثقافة والأساطير أو الطقوس الدينية من منظور بيئي هو الذي حكم منهجه في كتاب " مقدسات ومحرمات وحروب"، فقد حاول هاريس

المقتنع بأن الجهل والخوف والتناقض يمثلون معا العناصر الأساسية للوعي اليومي للبشر،ويحكمون فهمنا للعالم أن يقوم بقراءة مادية مباشرة مثلاً للألغاز الثقافية، وفق تعبيره، التي تقف وراء تحريم تناول لحم بعض الحيوانات، ففي الفصل الأول "الأم البقرة"، يستعيد صورة "المزارِع الهندي المتضوّر جوعاً حتى الموت والجالس بجانب بقرة سمينة"، أي دون أن يستغلّها كمنتج قابل للأكل، وهو أمر يرى أنه"يسرِّب شعوراً مدغدغاً من الغموض لدى المتلقّين الغربيين الذين يرون الأمور انطلاقاً من تناقض ذلك مع حسابات الجدوى". يحدد رقميا معالم الدور الاقتصادي للبقرة في مجتمع الهند الزراعي. موضحا أن الظواهر التي تمكّنت من الاتساق في الزمن أو أظهرت قدرة على التأقلم مع المحيط هي التي طبعت، وإن بدا أمرها غريبا خارج سياقها الجغرافي والثقافي، لذا يوضح أن الاعتقاد في قداسة الأبقار لدى الهندوس حيث يتوفّر حب "البقرة الأم" على شبكة من الرموز المقدسة والقيم الفاضلة التي ساهمت بلا جدال في حماية المزارعين الهنود من مختلف الحسابات الضيقة التي لا ينطوي منطقها غالبا إلا على توجّهات ربحية سريعة جدّ مهلكة على المدى المنظور". وفي الفصل الثاني، بعنوان "محبّو الخنزيروكارهوه"، يتناول موضوع تحريم الخنزير عند المسلمين واليهود وبعض المسيحيين، ويتناول في المقابل تقديس قبائل المزارعين له في غينيا الجديدة، وفي الجزر الميلانيزية جنوب المحيط الهادي. فيقارن بين تبريرات تحريم أكل لحم الخنزير اعتمادا على التعاليم الدينية وعلى ما كشفته البحوث العلمية من أخطاره على الصحة. واستكمالاً لرؤيته المادية، يرى هاريس أنه في أوساط الجماعات البشرية الزراعية

والرعوية القديمة في الشرق الأوسط، كانت قيمة الحيوانات الأليفة تقدر بصفتها مصادر للحليب والأجبان والجلود والسماد والجر بغرض الحرث، بناء على ذلك، كان لا بد من أن يكون لحم الخنزير منذ البداية طعاما كمالياً.

حروب بدائية

الفصل الثالث "الحرب البدائية" يدرس الحروب التي تشعلها القبائل البدائية. موضحا أنها مثل "حب الأبقار"، أو "كره الخنازير"، فيقول: "يذهب الناس البدائيون إلى الحرب لأنهم يفتقدون حلولًا بديلةً لبعض المشكلات؛ حلولًا بديلةً تقلّ فيها المعاناة والموت قبل الأوان". وبعد أن يقدِّم وصفًا مفصلًا لآلية الحرب بين قبائل المارينغ البدائية، ويردّها إلى نموّ سكاني ضاغط، يستنتج أنّ الحرب كانت جزءًا من إستراتيجية التكيف المرتبطة بأوضاع تقنية وسكانية وبيئية محددة؛ وذلك من خلال قوله: "لا نحتاج إلى استدعاء غرائز وهميّة خاصة بالقاتل أو دوافع غامضة أو متقلبة كي نفهم السبب الذي يكمن وراء الشيوع الواسع للقتال المسلح في تاريخ البشرية .وعندما تقتنع الإنسانية بأنها ستخسر في الحرب أكثر ممّا يمكنها أن تجنيه، ستوجد وسائل أخرى لحلّ النزاعات بين الجماعات".

عودة الساحرات

يتساءل هاريس: كيف يمكن أن يعتقد أي شخص أن السحرة يطيرون في الهواء بواسطة عصي المكانس. ولماذا أمكن لهذه الفكرة أن تحظى

بشعبية واسعة في القرنين السادس عشر والسابع عشر؟. ويرى أن هذا الخليط الشاذ والمعقد، مثل: الاتفاق مع الشيطان والطيران على عصا المكنسة الطائرة، والاجتماع بالشياطين، لم يكن أبداً حصيلة اعترافات من السحرة. بل كان اختراعاً مدسوساً عليهم من قبل "حارقي السحرة". إذ كان التعذيب بكل فنونه المروعة المعهودة، والتي تمارس على السحرة من قبل السلطات، كان الوسيلة الناجعة لإجبار السحرة على تلك الاعترافات. وفي الفصل الأخير يعمل "هاريس" على ما يسميه بـ "الثقافة المضادة التي ستنقذ العالم من "أساطير الوعي الموضوعي".

"لا يوجد في الحقيقة شيء اسمه الفن، بل يوجد فنانون فحسب. وهؤلاء كانوا ذات يوم أناساً تناولوا تراباً ملوناً وخططوا صور ثور على جدار كهف، واليوم يشتري بعضهم علبة ألوان، ويصممون ملصقات للإعلان، وقد فعلوا ويفعلون أشياء كثيرة. لا ضير في تسمية هذه النشاطات كلها فناً طالما حفظنا في أذهاننا أن مثل هذه الكلمات قد تعني أشياء مختلفة في أزمنة وأمكنة مختلفة، طالما أدركنا أن الفن بالمعنى المجرد غير موجود".

هكذا يتحدث الباحث البريطاني الجنسية، المولود في فيينا عام ١٩٠٩ لأسرة ذات أصول ألمانية "إرنست جومبرتش" في كتابه الموسوعي الأشهر"قصة الفن" الصادر بترجمة الكاتب السوري عارف حديفة، والكتاب بصفحاته السبعمائة وبما احتوى من صور للوحات وتماثيل، يعتبر مرجعا أساسيا في مجاله، فقد صدرت منه منذ طبعته الأولى في عام ١٩٥٠، وحتى وفاة صاحبه في عام٢٠٠١ عشرين طبعة باللغة الإنجليزية، غير الطبعات الصادرة باللغات التي ترجم إليها، وقد صدرت ترجمته العربية مؤخرا عن هيئة البحرين للثقافة والآثار، ضمن "مشروع نقل المعارف".

قصة بلا نهاية

لعل تعدد الطبعات والترجمات دليل على أن كتابه "قصة الفن" صار المرجع الرئيس لمن يريد معرفة كيفية تطور فنون العالم، ولعل من أسباب نجاحه هو تطوره الدائم، فهو يستجيب للنقد، ومع كل طبعه خاصة بعد الطبعة العاشرة كان جومبرتش يضيف للكتاب بما يثبت استفادته من النقد ويستدرك مافات الطبعات السابقة، وبدا ذلك في المقدمات التى حرص على إضافتها إلى كل طبعة، و تجلى أيضا في فصول الكتاب التي زادت فصلا ليصل عددها إلى ثمانية وعشرين فصلا، تناولت تاريخ الفن ابتداء بإبداعات ما قبل التاريخ وحتى ظهور النزعات التجريبية في النصف الأول من القرن العشرين، أما الفصل الذي أضافه ليختم به الطبعة الثانية عشرة وما تلاها من طبعات، فعنوانه "قصة بلا نهاية" ويتناول فيه ما يعتبره انتصارا للحداثة. وكانت الانتقادات التي واجهها الكاتب تتمثل في عدم اهتمامه بالابداعات الأنثوية أو النسائية إضافة إلى نزعته المدرسية، ومركزيته الأوروبية. وفي مقدماته المختلفة حرص على توضيح أنه لا يتعالى على قارئه ولا يتحدث إليه "من فوق، ومن الغيوم"، كما ألزم نفسه بثلاثة أشياء، أولها: "لن أكتب عن أعمال لا أستطيع أن أعرض صورها في الكتاب، فأنا لا أريد أن يتحوّل النص إلى قوائم أسماء قد لا تعني إلا قليلاً".وثانيها: "أن أقتصر على أعمال الفن الحقيقية" بمعنى أنه تجاهل الموضات التي لم تضف جديدا أو شيئا جوهريا للفن. وثالثها "أن أختار الأعمال الأكثر تمثيلاً للحقبة الفنية التي أتكلّم عنها". كما ألزم نفسه بمنهج تاريخي حيث تناول في كل فصل حقبة زمنية معينة من خلال فنونها،

وكانت كل حقبة تسلم للتي تليها، مبينا كيف تجاوز فنانو كل مرحلة سابقيهم، ويقول: "العالم الغربي مدين لطموح الفنانين إلى أن يتجاوز بعضهم بعضاً. وهكذا تنشأ في الفن حركة جدلية لا تلغي الماضي ولا تنصاع له، بل تتجاوزه لفتح آفاق جديدة ورؤى عتيدة وتعبّر عن أمزجة مبتكرة". ويضيف: "إنه لشيء ساحر أن نراقب الفنان وهو يجتهد هكذا كي ينجز التوازن الصحيح، ولكن لو سألناه لماذا فعل هذا أو غيّر ذاك لربما عجز عن الإجابة. فهو لا يعمل وفق قواعد ثابتة، بل يتحسس طريقه لا غير".

أما أهم ما يستخلصه فيتجلى في قوله: "صحيح أن بعض الفنانين أو النقاد قد حاولوا في مراحل معينة أن يصوغوا قوانين للفن، ولكن تبيّن دائماً أن الفنانين استطاعوا أن يخرقوها وينجزوا مع ذلك نوعاً جديداً من التوافق لم يخطر على بال أحد من قبل".

فن للأبدية

"لا نعرف كيف بدأ الفن مثلما لا نعرف كيف بدأت اللغة"، هكذا يقرر الكاتب أن الفن مثل اللغة وسيلة للتواصل بين البشر، وبالتالي فلا يوجد شعب في العالم بدون فن، حتى الشعوب البدائية عرفت الفن منذ عرفت البناء، وحتى قبل أن تعرف الكلمة المكتوبة، فالبدائيون بنوا الأكواخ لتقيهم من قوى طبيعية مثل المطر وحرارة الشمس كذلك رسموا الصور والنقوش لتقيهم من السحر والقوى الفوق طبيعية.

ويقر بأن الفن انتقل إلى أوروبا عن طريق الإغريق الذين قصدوا مصر للتعلم، ويؤكد على أن المصري القديم لم يكن يعتمد على ما يراه الفنان ثم يقوم برسمه وتصويره، لكنه فن يعتمد على ما يعرفه الفنان عن شخص ما أو مشهد ما. وكان المصري القديم يروم الخلود فأنتج فنا يستهدف ذلك، سواء على جدران الأهرامات والمعابد، أو عبر لوحات وبرديات، ويرى أن "قدماء المصريين فقد كانوا يرسمون الملوك بصورة اكبر من رعاياهم، بل حتى اكبر من زوجاتهم. ويؤكد أن أعظم ما يتميز به الفن المصري القديم أن جميع التماثيل والرسومات والفنون المعمارية المختلفة تسير وفق قانون واحد رغم اختلاف تلك الفنون، هو الأسلوب. والأسلوب المصري يتكون من قوانين صارمة يتعين الفنان أن يتعلمها في بداية حياته فمثلا التماثيل الجالسة لابد أن تكون اليدين فيها موضوعة على الركبتين و الرجال لابد أن تكون بشرتهم أكثر سمرة من النساء وأن لا يرسم حاشية الملك إلا وهم جالسين". وعلى كل فنان أيضا أن يتعلم فن الكتابة او المخطوطات وهكذا. إلى أن جاء إخناتون وكما غير في العقيدة غير في الفنون، فزوجته لم تكن أقل منه، كما ان الرسوم التي تصوره أظهرت هشاشته الإنسانية. وقبل أن ينتقل للفن اليوناني وما تلاه من فنون أوروبية تناول الفن الآشوري والبابلي.

انتصار الحداثة

يستنتج "إرنست جومبرتش" في نهاية الرحلة أن معرفتنا بالتاريخ غير كاملة على الدوام. ثمة حقائق جديدة دوماً يمكن ان تكتشف، وقد تغير صورة الماضي. "وهذا ما يجعلني غير مرتاح الى أن كتابة قصة الفن حتى وقتنا الحاضر فكرة ممكنة. صحيح أن المرء يستطيع أن يسجل ويناقش أحدث

الأساليب، والفنانين الذين سلّطتُ عليهم الأضواء في اثناء الكتابة، لا يستطيع إلا نبي أن يعلم إن كان هؤلاء الفنانين سيصنعون التاريخ حقاً، والنقاد على العموم أثبتوا أنهم أنبياء بائسون. تصوّر ناقداً متحمساً ومتفتح العقل يحاول عام ١٨٩٠ أن يوصل قصة الفن الى ذلك التاريخ. فهو لم يكن ليستطيع مهما صحّت عزيمته أن يعرف أن الذين كانوا يصنعون التاريخ هم فان جوخ وسيزان وجوجان: الأول هولندي مجنون في منتصف العمر كان يعمل في جنوب فرنسا، والثاني نبيل منعزل ميسور الحال لم يرسل لوحاته إلى المعارض منذ مدة طويلة، والثالث سمسار أسهم مالية أصبح فناناً في فترة متأخرة من حياته، وما لبث أن سافر الى البحار الجنوبية. والمسألة ليست إن كان قادراً على تقدير اعمال هؤلاء الفنانين حق قدرها، بل إن كان يعلم بهم على الإطلاق".

ويقول إن المؤرخ الذي يعيش حتى يري الحاضر وهو يتحول إلى ماض يصبح لديه قصة يحكيها عن التغير الذي حدث، وهو حينما كتب عن السيريالية لم يكن يعرف أن لاجئا عجوزا غريب الأطوار _ يقصد كيرت شويتز_ سوف يستخدم قصاصات الصحف وتذاكر الباص في تكوين لوحات، وأن رفضه استعمال الألوان والخامات التقليدية أدى إلى ربط موقفه بحركة متطرفة هي الدادية، وأن ذلك الربط سيضيف فصلا إلى تاريخ الفن، فلم تنجح ثورة فنية كما نجحت السيريالية، وذلك النجاح خفف كثيرا من الصدمة التي يمكن أن يحدثها الجديد، فأصبح أي تجريب مقبولا من الصحفيين والنقاد، ومن بعض فئات الجمهور العادي، لكن التفكير في أن الأساليب الفنية تتوالىكجنود في طابورعرض أمر مضلل دوما، أما الصحيح فيتمثل في أن أهم آثار دراسة الماضي تتجلى في تأكيد الحاجة الدائمة إلى المراجعة.

" المخلص دوما فنسنت"

لمع كشهاب فشغل الدنيا في عصره وفي عشر سنوات فقط رسم مئات اللوحات، ثم مات، هكذا يمكن إيجاز قصة حياة الرسام الهولندي الأشهر فنسنت فان جوخ، الذى لم تطل حياته لأكثر من سبعة وثلاثين عاما، كان يرسم يوميا ويكتب يوميا، كتاباته اقتصرت على رسائله للمقربين منه، أغلبها لأخيه ثيو، شكلت رسائله اليومية سجلا لعصره وسيرة لحياته الشخصية، تبقى من مراسلاته ٩٠٣ رسالة، جمعها ووثقها فريق من المحررين والمتخصصين في أعمال فان جوخ، من المتحف الهولندي الذي يحمل اسمه ويضم أعماله في أمستردام، بالتعاون مع معهد كونستانتين هيجنز للنصوص والتاريخ الفكري التابع للأكاديمية الملكية الهولندية للآداب والعلوم، وقد صدر الأرشيف الكامل للرسائل باللغات الهولندية والفرنسية والإنجليزية في العام ٢٠٠٩، بعد ربع قرن من العمل، أما كتاب "المخلص دوماً، فنسنت" فيضم مختارات من إعداد ليو يانسن، وهانز لويتن، ونيينكه باكر، تضم ٢٦٥ رسالة من تلك الرسائل، صدرت لأول مرة في العام ٢٠١٢، باللغات الهولندية والفرنسية والإنجليزية. ونقلها إلى العربية ترجمة الكاتب والشاعر ياسر عبد اللطيف والشاعر مُحَمَّد مجدي "هيرمس" من تحرير ياسر عبد اللطيف. وصدر في طبعة شديدة الفخامة، تضم ترجمة للرسائل المختارة مصحوبة بصور لأكثر من مائة اسكتش

أصلى شغل ١٢٩٦ صفحة، عن دار الكتبخانة بالقاهرة. والقارىء للرسائل سيجد قصة حياة الفنان الأشهر متناثرة بين سطورها، ويطالع آراء الفنان في شخصيات وقضايا وأحداث عصره.

آكلو البطاطا

"فينسنت فان جوخ" أشهر رسامي القرن التاسع عشر، ولد في برابنت في الثلاثين من مارس ١٨٥٣ والمقاطعة الهولندية تحتفل بفصل الربيع، لكن طفولته هناك _ وكما وصفها فيما بعد في رساله لأخيه ثيو_ كانت "متقلبة وباردة"، فقد كان ابنا لقس بروتستانتيً وحفيدا لقس، وكان مخططا له أن يسير على دربهما، فلما فشل في أمتحان القبول لكلية اللاهوت في جامعة أمستردام عام ١٨٧٧، أرسلوه في العام التالي إلى مدرسة تبشير بروتستانتية لمدة ثلاثة أشهر تؤهله للعمل كمبشر، بعدها أوفدته المدرسة إلى منطقة مناجم الفحم في بلجيكا، وهناك أدرك للمرة الأولى أن العالم يضج بالفقراء المشردين، لم يكن يعلم سابقا أن بشرا يمكن أن يموتوا من البرد والجوع إن لم تقتلهم انفجارات التنقيب عن الفحم، الصدمة دفعته لأن يقيم في كوخ ويفترش القش، بعدما تبرع بكل ما كان يملكه للعمال.

إنسانيته المفرطة عرضته للإتهام بالجنون، وقالت الكنيسه أن أفعاله الطائشة "تقلل من كرامة الكهنوت"، ففقد وظيفته كمبشر ويكسب روحه باكتشاف الفنان الكامن في أعماقه. وفي نهاية عام ١٨٧٩ ترك الكنيسة ، قال في رسالة لثيو: "كنت أتمنى أن يقبلوني كما أنا". وفي رسالة أخرى

كتب: "حاول أن تفهم القيمة الحقيقية لما يقوله لنا الرسامون العظام من خلال أعمالهم وستجد الإله هناك. فشخص ما أخبرنا به أو كتبه في كتابٍ وآخر رسمه في لوحة". وكتب: "سآخذ قلمي الذي فقدته في خيبة أملي، وسأستمر في الرسم. ومن تلك اللحظة تغير كل شيء بالنسبة لي". كان حينها يناقش مع نفسه ومع أسرته الطرق المتاحة لأن يسلكها وأي مصير تتيح، قس أم فنان؟، ثم حسم أمره وجعل من اللوحة كنيسته وبعد عودته لمنزل والديه شجعه أخوه ثيو على أن يصبح رسامًا محترفًا بعد أن رأى في اسكتشاته عمال المناجم. فانتقل إلى هولندا، وهناك أصبح تلميذًا للرسام أنطون موف.

كان فان جوخ يرى أن الإيمان ينبع من الشعور وليس من تعاليم القساوسة فيقول في رسالته لثيو بتاريخ ٢٦ نوفمبر ١٨٨٢: هذا الشعور بعيد تمامًا عن اللاهوت؛ فالحقيقة أن أفقر الحطابين أو الفلاحين لديه لحظات من العاطفة والإلهام التي تعطيه الإحساس بالمسكن الأبدي، في بعض الأحيان يوجد شيء لا يمكن وصفه في تلك الجوانب، فالطبيعة كلها تبدو وكأنها تتحدث. وبالنسبة لي فإني لا أفهم لماذا لا يرى ذلك كل شخص ولماذا لا يحس به. فالطبيعة أو الإله يفعل ذلك لكل من لديه عينان وأذنان وقلب ليفهم".في ٢٦ مارس ١٨٨٥ توفي والده إثر أزمة قلبية، ويبدو أن رحيله دفع فان جوخ لاستعادة حياته السابقة وخصوصا تجربته مع الكنيسة، فرسم أهم لوحاته الأولى "آكلو البطاطا" في أبريل عام ١٨٨٥، والتي يقول عنها في رسالة: "إن الفقراء الذين يأكلون البطاطا قد حفروا الأرض بنفس الأيدي التي يأكلون بها. فهي وجبة استحقوها بأمانة

نتيجة عملهم اليدوي الشاق". لكن ذلك لم يرق لسواه، ورأى معاصروه أن لوحاته "مظلمة وكئيبة"، فلم يبع في حياته لوحة واحدة بالرغم من أن بيع اللوحات كان عمل أخيه.

ليلة النجوم

تلك كانت مأساته فالفن عنده وسيلة تعبير عن النفس وتواصل مع الآخرين، فإذا كان فنه لا يتواصل مع أحد فإنه يفقد أهميته. وفاقم من مأساته نوبات فشله العاطفية المتتالية، وكان آخرها في أغسطس ١٨٨٤، عندما أحب فتاة تصغره بعشرة أعوام، إلا أن عائلتيهما رفضتا زواجهما فحاولت الفتاة الانتحار. ودخل فنسنت في حالة اكتئاب عميقة فأفرط في شرب الخمر إلا أنه عاد للعمل في عام ١٨٨٦ بألوان أكثر إشراقًا. وفي عام ١٨٨٨، زاره الفنان جوجان ورسمه وهو يبدع لوحة عباد الشمس، واقترح عليه أن يغير أسلوبه في الرسم ليعتمد على الخيال والذاكرة. وفي ديسمبر ١٨٨٨، بعد مشادة مع جوجان، عاد فنسنت للاكتئاب والهلاوس، فقطع أذنه اليسرى بشفرة حادة، ثم ضمد جرحه ولف الأذن المقطوعة بالورق وذهب بها ليعطيها لإحدى العاهرات. وعثرت عليه الشرطة في اليوم التالي ونقلته للمستشفى. طبيبه هناك الدكتور جاشيه كان يشبهه في شخصيته، ولقد عبر عن ذلك في رسالة: " أنا أعتقد أنه أكثر مرضاً مني، أو دعني أقول إنه كان مريضاً مثلي" التشابه أوجد بينهما صداقة، فرسم فان جوخ لصديقه "صورة الدكتور جاشيه" ١٨٩٠. لكن اللوحة لم تعجب الطبيب فرماها بعيدا، مما أحزن فان فنسنت فكتب لثيو

"أنا لا أرسم صورا فوتوغرافية بل أرسم تعابير وجدانية أراها في عيون من أرسمهم". بعدها وفي منتصف شهر يونيو ١٨٩٠، رسم لوحته الاجمل "ليلة النجوم". بعدها انتقل للريف الفرنسي وراقت له الإقامة هناك فكان يرسم لوحة كاملة يوميًا. فكتب في رسالة لثيو بتاريخ ١٠ يوليو: "إن اللوحات التي أرسمها ستخبرك ما لا أستطيع صياغته في كلمات؛ وهو كم أجد الريف صحيا ومنشطا"، ولكن بعدها بأسبوعين مات إثر إصابته برصاصة في الصدر.

قيل أنه انتحر لكن باحثون شككوا في رواية انتحاره، فلم يتم العثور على المسدس وراء تلك الحادثة. ولم يتم العثور على أدوات فان جوخ التي كان يستعملها في الرسم. كما أن لوحاته الأخيرة لا توحي بأي اضطرابات عقلية.

ثيو كان معه في لحظاته الأخيرة، وصفها في رسالة لزوجته قائلا: "ظللت إلى جواره حتى انتهى كل شيء. كان من بين أخر ما قاله 'هذه هي الشاكلة التي أردت أن أمضي بها'. ثم لم تمض ثوانٍ قليلة، حتى انتهى الأمر، ووجد السلام الذي لم يتسن له العثور عليه على الأرض". مات فان جوخ وسكتت الأصوات التي رمته بالإلحاد والجنون، وبقيت لوحاته التي تؤكد عبقريته

تيري إيجلتون يوضح كيفية تطويع الرأسمالية الجديدة للثقافة

في كتابه السابق "فكرة الثقافة" قدم المفكر الإنجليزي و أستاذ النظرية الثقافية جامعة مانشستر " تيري إيجلتون" تأريخا لسيرة حياة الثقافة على مدى ثلاثة قرون امتلأت بالصراعات والتناقضات. وخلص في نهاية رحلته مع الفكرة إلى أن الثقافة ليست فقط ما نعيش به ، بل إنها أيضا ما نعيش من أجله : الوجدان، المكان، الذاكرة، الإشباع العاطفي، لكنها رغم ذلك مهددة بأن يتزايد طابعها الوسواسي ما لم تستقر ضمن سياق سياسي مستنير، وفي آخر كتبه "الثقافة" (الصادر عن دار المدى العراقية ٢٠١٨ بترجمة لطفية الدليمي). يرى إيجلتون في الثقافة أمراً أساسياً للوجود الإنسانيّ، و يقر بأن الثقافة مفهوم متعدّد الأوجه والمعاني، لذلك يبدأ كتابه الجديد بمساءلة تلك المعاني "، قبل أن يتوقف عند الفروق الجوهرية بين فكرة الثقافة ومفهوم الحضارة، فيذكر أنهما كانتا مترادفتين "لكنْ في العصر الحديث، فلم يتمّ التفريق بين المفردتيْن فحسب بل تمّ تصويرهما في حقيقة الأمر على أنّهما مفردتان متعاكستان".

يذهب إيجلتون كذلك إلى أنّ الثقافة تختصّ بالقيم بينما الحضارة تختصّ بالحقائق المتجسّدة على الأرض، من هنا نشأ التباعد بينهما فبعد أن كانت مفردة "الثقافة" مترادفة مع مفردة "الحضارة"، إلا أنها الآن أصبحت مؤشّراً لطائفة من القيم التي من شأنها مساءلة الحضارة.

ويدلل بمصطلح "اللاوعي الاجتماعي" على ذلك المخزون الهائل من المعتقدات والقناعات الذي تتجاور فيه الغرائز ومشاعر التقوى والانحيازات والمشاعر العاطفية، وكل المفترضات الفطرية التي لا نضعها في موضع المسائلة مع أنها تعزز كل فعالياتنا اليومية، هذا اللاوعي الاجتماعي هو أحد أشكال الثقافة من وجهة نظره، هنا يبدو التناقض بين اللاوعي وبين الوعي القصدي الذي تتسم به الثقافة خاصة في السياق الفني والفكري . وعلى هذا الأساس تبدو الثقافة ذات وجهين: فهي من ناحية شيىء نفعله ونحن بأقصى حالات الإدراك الذاتي، ومن ناحية أخرى هي شيىء آخر غير مدرك أقرب إلى المسلمات القائمة، أي تكون هي ما يشكل اللون غير المرئي لحياتنا اليومية.

وفقا لهذا المفهوم تصبح الأيديولوجيا مختلفة عن الثقافة، فالثقافة أكثر رحابة خصوصا حين ننظر إليها باعتبارها قيم وممارسات رمزية، فالأيديولوجيا تشير لتلك القيم الرمزية التي يراد تحنيطها في مفصل زمني محدد ضمن سياق الحفاظ على استمرارية السلطة السياسية.

يخصص الكاتب فصلا لأوسكار وايلد باعتباره "الناقد الثقافيّ الأكثر جسارة"، فقد كان متذوقا جماليا متوهجا اهتم بالفن لذاته وبدون أية حمولات سياسية. وهذه الرؤية لم تكن تعني هروبا من الحياة وانزواء في كهف الفن وإنما كانت تعني جعل الحياة عملا من أعمال الفن، أي إضفاء لمسة فنية على الوجود اليومي لحياة المرء.

وقد لعبت مسرحياته الكوميدية دورا تحريضيا (يرى اللمؤلف أن هذا الدور تم بطريقة سرية غير ظاهرة) ضد المواضعات الطبقية السائدة في عصره، ولكونه إيرلنديا فقد وقع _ بحسب إيجلتون_ " ضحية الغطرسة البريطانية تجاه رعاياها من مواطني المستعمرات"، فوجد نفسه مثالا للمنبوذين والفقراء الذين تعاطف معهم في أعماله الأدبية، وقد اعتقد وايلد أن الكاتب الإيرلندي المهاجر إلى لندن بسبب الإفقار الثقافي أكثر عرضة للإساءات العنصرية من نظيره العامل المهاجر بسبب الإفقار الإقتصادي، وقد آمن وايلد بأن "الحقيقة في الفن هي أمر يصح هو ونقيضه معا"، وهو ما تبدى في " صورة دوريان جراي" التي تتمحور حول الهويات المنقسمة والأصول الغير مقطوع بصحتها، ويراها إيجلتون " مخلوقا جادت به المخيلة الوايلدية، يخفي تحت مظهره اللين كتلة متقيحة ظلت سرا مرعبا مخفيا عن الآخرين".

وقد حمل وايلد الذي وطأت قدماه الشواطىء البريطانية وليس في جعبته إلا فصاحته الأدبية، اعتقادا شكوكيا بشأن فكرة الهوية الثابتة، وكانت الذاتية بالنسبة له قناعا أو مادة تساعد على التخييل، وهذا

الشعور بزيف الذاتية يرجع لقناعته بأن شعبا واقعا تحت نير الاستعمار هو أقل قدرة على استثارة فكرة الاستمرارية غير المثلومة لهويته الذاتية فيه بالمقارنة مع قرينتها لدى مستعمريه.

غطرسة وغموض

يناقش الكاتب في الفصل الختاميّ الأسباب الداعية لاعتبار الثقافة أساسية للغاية في المجتمعات الحديثة ، ويقول إن الأدب يتعامل مع أكثر الحقائق جوهرية وأهمية في الوجود البشري، لكن هجرانه للجانب العام وتقوقعه في الدوائر الأكاديمية الضيقة أفقده حظوته، ويعتبر أن اهتمام الأكاديميين بدراسة الأفلام مثلا والروايات الشعبية وغيرها من المنتجات الثقافية الجاذبة لاهتمام الملايين بوسعها أن تعيد الأدب لمكانه في قلب كل الأنشطة الثقافية، ويشير إلى غموض تعبير مثل "صناعة الثقافة" فإذا كانت مفردة "صناعة" مقياسا للمدى الذي بلغه الإنتاج الثقافي في الحضارة الحديثة، فهي تشير كذلك إلى الدوافع الثقافية المحركة لها، فمثلا استمرار هوليود ووسائل الإعلام دافعه الربح، أي خدمة مصالح حملة الأسهم في المقام الأول، لذلك أصبحت صناعة الثقافة أقل إخلاصا لموضوع مركزية الثقافة في المجتمع بالمقارنة مع الطموحات التوسعية الجالبة للربح، والملازمة لمنظومة الرأسمالية المتأخرة التي تستعمر قطاع الترفيه بنفس الشراسة التي استعمرت بها سابقا آسيا وإفريقيا.

ويخلص الكاتب إلى مفارقة تتمثل في أن الثقافة الشعبية كلما تصاعدت وتشابكت تبدو تلقائية بدرجة كبيرة، لكنها كلما غدت أكثر

تأثيرا وفعالية فإنها تصبح أكثر قدرة على تعزيز النظام العالمي الذي لا يخفي عداءه للثقافة. فالحقيقة أن الرأسمالية وظفت الثقافة لغاياتها المادية الصرفة، فنمط الإنتاج الرأسمالي المضمخ بنكهة جمالية أصبح أكثر قسوة في توظيفه للوسائل الآلية أكثر من ذي قبل، فتم دفع مفردة الإبداع التي كانت مضادة للمنفعة الرأسمالية لتصبح في خدمة الاستغلال والاستحواذ. فتناغم الثقافة مع متطلبات العولمة الكوزموبوليتانية يفقدها العمق الذي تحتاجه القيم حتى تتجذر، فديمومة الثقافة تتحقق من محليتها وليس من الولاءات العالمية، هكذا تراجعت الثقافة بوصفها نقدا للحضارة.

كتاب عن كيفية تشكيل الثقافة لهويات البشر

ما الذي يشكل هويتنا ويجعلنا بشرا؟ وهل للثقافة دور في ذلك؟ وهل الثقافة وحدها مصدر هوياتنا؟ يرى البعض أن طبيعة الإنسان تشكل أساس الثقافة، و يرى آخرون في الثقافة ركيزة رئيسة في تكوين الهوية البشرية. أما كاثرين بيلسي فتدعو إلى تفسير علائقي أكثر تميزا لمعنى أن نكون بشرا، وبذلك تدفع بنظرية ثقافية جديدة في كتابها " الثقافة والواقع" الذي ترجمه الدكتور باسل المسالمة، وصدر حديثا عن الهيئة السورية للكتاب ضمن مشروعها الوطني للترجمة، أما كاثرين بيلسي فهي رئيس مركز نظرية الثقافة والنقد التابع لجامعة كارديف بويلز، وتعتبر كتبها في النقد التطبيقي من أهم نصوص ما بعد البنيوية.

ما لا يمكن قوله

تقول كاثرين بيلسي "إذا أردنا أن نستكشف معنى أن نكون بشراً، فعلينا أن نقر بالعلاقة بين الثقافة والأشياء التي نجهلها" ، فهي ترى إن الثقافة لا تقدم لنا صورة مألوفة وحقيقية عن العالم، بل تهتم بما لا يقال، أو بالمجال الغريب الذي يقبع وراء الثقافة، الذي سماه لاكان الواقع. ومن هنا يكتسب هذا الكتاب أهميته خصوصا لأولئك الذين يعملون في مجال النقد الثقافي وتاريخ الفن. كما توضح بيلسي أن استكشاف الجانب الإنساني في

البشر يقتضي الاعتراف أو التسليم بالعلاقة القائمة بين الثقافة وما نجهله، ولا نقصد بذلك صورة العالم المألوفة التي تقدمها لنا الثقافة بوصفها صورة واقعية، وإنما ما لا يمكن قوله، أو المجال الغريب الذي تكمن وراء الثقافة، ذاك الذي سمّاه لاكان "الواقع/الواقعي"، فالثقافة تسجل شعورا بقيودها الخاصة بطرق أكثر دقة وهو ما يسمح به المنظّرون، وتضيف بيلسي إن الواقع يدعو للتأمل. ومثل الأشياء كلّها التي تكمن وراء الثقافة، يبتعد الواقع أيضاً عن النص الثقافي، متحديا بهذه الوسيلة سيادته المفترضة. كما يدعو الواقع إلى الرغبة، وعلى نحو يثير التناقض وتترك الثقافة نفسها بصمة الغرابة وتلمّح إلى ما لا يمكن قوله. ويلاحظ أن الكتاب بفصوله التسعة يتمحور حول أربع أفكار رئيسة: تناولت أولاها ماهية الواقع عند بعض المنظّرين مثل بتلر وفيتش وليوتار، والتحليل النفسي بعيداً عن المثالية عند كل من هيجل ولاكان وفرويد، على حين اشتملت الفكرة الثانية على قضايا الواقع عند لاكان والتعارض الموجود بين جيجك ولاكان وسحر الثقافة وتأثيرها النافذ، أما الفكرة الثالثة فتنطوي على شواغل تخص الفضاء والواقع وموقع الناظر في الفن والرسم، لتأتي في الختام الفكرة الرابعة عن علاقة الواقع السامي عند كانط وليوتار والأسس الممكنة لصوغ نظرية جديدة للثقافة.

وردة القاهرة البنفسجية

تذكر المؤلفة أنها أدركت لأول مرة خصوصية ما بعد الحداثة في عام ١٩٨٥، حينما شاهدت الزوجة المسحوقة سيسيليا في فيلم "وردة

القاهرة البنفسجية" من تأليف وإخراج وودى الآن، وهو يعتمد على تقنية الفيلم داخل الفيلم، من خلال قصة كاتب وصديقيه يقضون أجازتهم في مصر، حيث يلتقيان بتوم، وهو عالم آثار جاء إلى القاهرة بحثا عن وردة بنفسجية أهداها احد الملوك في أسطورة قديمة إلى حبيبته. وتلك الوردة قادرة على إعادة الحبيبة إلى الحياة إذا تفتحت. وكأنها السينما التي يُظن فيها القدرة على اعادة الحياة لمجتمع يتحلل، يكاد تفتك به التناقضات الرهيبة؛ بين الثراء الفاحش من ناحية، و فقر مدقع من ناحية اخرى، يموت فيه البشر من البطالة والجوع، بعد ان تكون أرواحهم قد ماتت بالفعل. المهم أن تقنية الفيلم داخل الفيلم وشاشة السينما التي تفصل بشكل قاطع عالم الخيال المضاء بشدة عن الجمهور في الجالس الجانب المظلم، فهي علامة على تمييز الحس المشترك بين الحقيقة والخيال، هذه الحالة مابعد الحداثية جعلت من الحقيقة الواقعية قضية، فتثير التساؤل حول الواقع، والوهم المحدث ثقافيا، وهل الحقيقة بناء ذاتي أم أثر للثقافة؟ هنا تلتقي الكاتبة مع فكرة جاك لاكان القائلة " الواقع هو كل مالا يعتمد على فكرتي عنه" وهو يميز بين المعنى الذي نتعلمه من اللغة نفسها والعالم الذي تنوي هذه اللغة وصفه، فالمعاني التي تعطينا إحساسنا بالحقيقة الواقعية تكون مكتسبة دائما من الخارج، ومنذ عرض فيلم "وردة القاهرة البنفسجية" تعاملت أفلام كثيرة مع ذلك الخيط الرفيع الفاصل بين الوهم والحقيقة. هنا تصبح مثل هذه الأفلام عرضا ثقافيا يشير إلى حالة عدم اليقين المتزايدة بشأن الحد الفاصل بين الخيال والحقيقة من ناحية، وبين الحياة التي نتصورها و الاصطناع الذي نعيشه.

مالون يموت

دراسة الثقافات الشعبية قد تعطي انطباعا بأن لا شيء يتغير، فالأجناس الفنية الهوليودية التي تتكرر بطريقة لا نهائية، من أجل ضمان نجاحها التجاري، وكذلك المسلسلات ذات الموضوعات الجريئة لكنها في نفس الوقت ذات شكل محافظ وتقليدي تماما، بحيث يبدو وكأنها تدعم نسخة من الحتمية الثقافية، وهذا انطباع خاطىء، فهوليود نفسها تندفع نحو قابلية التنبؤ وما بعدها، غير أن فكرة ليوتار هي أننا نحتاج أيضا إلى الطليعة حيث يغدو تحدي القاعدة هو القاعدة، وحيث تتوغل الثقافة في عمق الفضاءات التي لم تتحدد معالمها بعد، وهذا ما يتضح أكثر من خلال الفنون البصرية، وكما يبدو في اعمال وايترد التي توسع من نطاق الثقافة بطريقة لاكانية (نسبة إلى جاك لاكان) محددة وفضولية. هنا تطبق كاثرين بيلسي فكرتها على رواية " مالون يموت" لصمويل بيكيت، الذي كان معاصرا للاكان، تبدأ الرواية هكذا: "سيدركني الموت قريبًا بصرف النظر عن أي شيء"، لترى نفسك أمام شخصية غريبة عليك وعلى نفسها، تحاول أن تقص القصص منتظرة الموت، لقد سلم مالون بحتمية الموت، عندما تستمع لمالون الذي يضعك داخل متاهة حيث يتحدث قليلًا عن نفسه، لينتقل إلى قصة سامبو الذي لا يعرف من أين أتى هذا الشخص، ومن ثم ينتقل إلى القصة الثانية التي قرر أن يقصها لنا أو ربما يريد أن يقص لنا القصة الثالثة التي تتحدث عن الحجر، جميع القصص التي يرويها يختلقها ويشعرك أن تلك القصص لا معنى لها حتى هو نفسه لا معنى له. هكذا يبدو مالون بطلا يناسبب زماننا الساخر حيث لاتوجد بطولة، وهو

يقيم وحده في تلك المنطقة بين الحياة والموت في مكان معزول لا يمكن تحديده بدقة.

هنا لاتبدو الثقافة ترفا، ولا قابلة للاختزال في تعاليم أخلاقية أو سيطرة أيديولوجية أو حتمية نصية، فهي وإن كان ت تخضع الناس فإنها لا تستبعد إمكانية المقاومة، وكما يقول الكتاب فإنها "يمكن أن تخبرنا بأكثر مما تعتقد أنها تعرفه عن هوياتنا وما يمكن أن نكون".

السرد أمميٌ وعابر للتاريخ وللثقافات

المفكر الأميركي هايدن وايت (١٢ يوليو/تموز ١٩٢٨ – ٥ مارس/آذار ٢٠١٨) واحد من أهم فلاسفة التاريخ في العقود الأخيرة، لكن حجم المعرفة به وبأعماله عربيا لا يتناسب مع مكانته العالمية الكبيرة، ولعل قيام "مشروع نقل المعارف التابع لهيئة البحرين للثقافة والآثار"، بإصدار ترجمة الدكتور نايف الياسين لكتاب "محتوى الشكل، الخطاب السردي والتمثيل التاريخي" يعالج بعض هذا القصور.هايدن وايت في كتابه هذا كما في أغلب أعماله، يقارب التاريخ من منظور الناقد الأدبي، ويؤكد على العلاقة الوثيقة بين الخطاب السردي والتاريخ، من خلال ثمانية فصول في مجال العلاقة بين التأريخ ونظرية السرد، وقد اختار لها عنوانا جامعا هو "محتوى الشكل" تعالج مشكلة العلاقة بين الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ويقوم خلال هذه الدراسات بتحليل رؤى عدد من أبرز المفكرين الذين تناولوا هذين الموضوعين مثل بول ريكور، ورولان بارت، وميشال فوكو، وغيرهم.تصبح هذه العلاقة مشكلة بالنسبة إلى نظرية التاريخ عند إدراك أن "السرد ليس مجرد شكل خطابي حيادي قد يستخدم أولا لتمثيل الأحداث الحقيقية من حيث هي سيرورات تطور، بل ينطوي على خيارات معرفية ذات استتباعات أيديولوجية، بل حتى سياسية متمايزة، يعتقد العديد من المؤرخين المحدثين أن الخطاب السردي ليس وسيطاً حيادياً

لتمثيل الأحداث والسيرورات التاريخية، بل هو المادة التي تصاغ منها نظرة أسطورية للواقع".ويؤكد هايدن وايت على أهمية أربعة مجازات للوعي تصوغ كل مراحل عمل المؤلف، ويربطها بأربعة أشكال بلاغية هي: الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والسخرية، حيث يمتلك كل شكل من هذه الأشكال طريقته الخاصة في تنظيم المعلومات في وحدات أكبر. وتتركز رؤيته في أن الصفة الشعرية في التاريخ وليس الأدلة التاريخية وحدها تحدد مسبقا المنظور التفسيري للمؤرخ. وهو يؤكد على أن التاريخ الذي يختار المرء روايته يستند إلى قيم جمالية وأخلاقية تتناقض تماما مع الفهم الموضوعي والحيادي للأدلة التاريخية. وهو يرى كذلك أنه يتم نقل الأحداث التاريخية والتخييلية من خلال استراتيجيات تمثيلية متشابهة وبالتالي لا يوجد فرق بينهما على المستوى الشكلي.

تمثيل الواقع

ينطلقُ هايدن وايت بالدراسة الأولى التي تناقش فكرة "قيمة السردية في تمثيل الواقع"، ليبين أن الدافع للسرد أمرٌ طبيعي لدى الإنسان، لهذا على إظهار القيمة المرتبطة بالسرد في تمثيل الأحداث الواقعية، ليبين أن هذه القيمة تنشأ عن رغبة في جعل الأحداث الواقعية تظهر تماسك ووحدة واكتمال واختتام صورة للحياة يمكن أن تكون خيالية فقط.ويناقش فيه وايت ما ذهب إليه رولان بارت الذي وجد في السرد حلاً لما يكتنف ترجمة فعل المعرفة إلى فعل القَص، فهو يقول: "إن السرد موجود ببساطة كالحياة نفسها، أمميٌ وعابر للتاريخ وللثقافات"، كما يتناول شكلَي الحوليات

والإخباريات ويفاضل بينهما في التمثيل التاريخي. ويتساءل هايدن في النهاية عن إمكان الخوض في السرد دون إعطاء دروس وعظية أو أخلاقية.هكذا يريد وايت التمييز بين التخييل والواقع "على حين أن كتاب القصص الخيالية كانوا يخترعون كل شيء في سردياتهم، فإن المؤرخين لا يخترعون شيئاً سوى زخارف بلاغية تهدف إلى الاستحواذ على انتباه قرائهم، وهذا ما يعلل الاهتمام الذي تبديه الفئات الاجتماعية المهيمنة ليس بالسيطرة على ما يعد أساطير سلطوية لتشكيل ثقافي معين وحسب، بل أيضاً بضمان اعتقاد أن الواقع الاجتماعي ذاته يمكن عيشه وفهمه واقعياً أيضاً على أنه قصة".ويمكن النظر للشكل السردي في الخطاب التاريخي باعتباره قالبا يمكن أن يستخدم في تمثيل الأحداث التاريخية التي هي وقائع تاريخية كتبها راو يحتمل أنه عاينها، ولذا يستبعد وايت أن تكون عملية الكتابة قائمة على محاكاة قصة معيشة في منطقة ما من الواقع التاريخي. وهو ما يسميه وايت "نمط الأطروحة في الخطاب التاريخي" كنوع من التهكم والانتقاد لطابع المحاكاة التلفيقي، بينما تعتمد النظرية التاريخية المعاصرة على السرد بوصفه الشكل الذي فيه يصب المحتوى التاريخي وهكذا يصبح السرد هو القالب الشكلي بينما المادة التاريخية هي المحتوى الذي سيصب فيه.

الخروج من التاريخ

لا يدرس الماركسيون التاريخ لبناء صورة عما حدث فيه، بمعنى تحديد الأحداث التي وقعت في أوقات وأماكن محددة، بل يدرسونه لاستخلاص

قوانين الديناميكية التاريخية، بما يتيح لهم إمكانية التنبؤ بالتغيرات التي قد تحدث في أي نظام اجتماعي راهن، فمعرفة قوانين السيرورة تمكننا من التمييز بين الواقعي والوهمي في أحداث التغيير الاجتماعي، فهي بذلك يمكنها الكشف عن حبكة الدراما الإنسانية برمتها، والتي تجعل من ظواهرها السطحية قابلة للفهم من منظور الماضي وأيضا فهم المستقبل من منظور الحاضر، لكن ادعاء الماركسية الوصول إلى "سلطة العلم" جعلها تترك الدور الرؤيوي للأديب والناقد، وهذا يثير الشكوك حول تلك الرؤى، فكيف يمكن التفويض بامتلاك رؤية ، خصوصا رؤية للتحرر الإنساني والخلاص من المجتمع ذاته، حتى لو أثبت التاريخ حقيقة أن الناس جميعهم رغبوا دائما في التحرر من وضعهم ككائنات اجتماعية، فإنه يثبت في ذات الوقت حقيقة أنهم لم يتمكنوا أبدا من إشباع تلك الرغبة. عند هذه النقطة ينجح الأدب والفن في تقديم وثائق تثبت واقع الرغبة في الخلاص وإمكانية تحققها المحتمل .ولاشك أن الأدب والفن لا يمثلان فقط القدرة الإنسانية على تخيل عالم أفضل، بل يمارسان سلطة أخرى مختلفة عن سلطتي العلم أو السياسة، هي سلطة الثقافة التي يجب تمييزها عن سلطة المجتمع من خلال الترجمة الكونية لأشكال منتجاتها، عندئذ يصبح السرد عند إدراكه بوصفه فعلا رمزيا اجتماعيا يمنح الأحداث معنى، هنا يعطيه الفيلسوف والناقد الماركسي جيمسون سلطة تبرير اللحظة الطوباوية سواء في الفكر الإنساني بسكل عام أو في الماركسية بشكل خاص، هذه الرؤية مستمدة من قناعات جيمسون بسردية السيرورة التاريخية، وهو يتصور السرد كنمط من الوعي يساعد على تحقيق فعل ذي طبيعة تاريخية محددة، وهذا يتجاهل حقيقة أن العمل الأدبي أو الفني يعكس ظروف زمان ومكان إنتاجه، وبالتالي فمحتواه محكوم بزمنه، بينما سيتجاوز تلك

الظروف حينما يتحدث عن مشاكل أزمنة وأمكنة أخرى، وبذلك ينمو من الحتمية التي ينبغي أن تفرضها عليه الماركسية، وهذا في الحقيقة أمر غير ممكن.

الفهرس